د. حميد لحمداني

الفكر النقدي الأدبي المعاصر

مناهج ونظريات ومواقف



الطبعة الثالثة
معدلة ومنقحة

د. حميد لحمداني

الفكر النقدي الأدبي المعاصر

مناهج ونظريات ومواقف

الطبعـــة الثالثة
معدلة ومنقحة

الكتاب : **الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف**
المؤلف : **د. حميد لحمداني**
الطبعة : **الثالثة : 2014**
لوحة الغلاف : من إبداع: **هند لحمداني**.Hind Lahmidan. الرباط: 16 **دجنبر 2013**.
مطبعة : **أنفو – برانت** 12 شارع القادسية. الليدو . فاس.
الايداع القانوني : 2009MO 1167
ردمك : 978-9981-43-0

***

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب [illegible] 2009 [illegible] كلية الآداب ظهر المهراز فاس وذلك في إطار برنامج دعم البحث العلمي: بروتارس [illegible] PROTARS III [illegible] 2012 على العهدة الخاصة للمؤلف [illegible] 2014

تقديم

لا تَعني الكتابةُ عن الفكر النقدي الأدبي المعاصر انقطاعَ الصلة بين الماضي والحاضر، بل على العكس من ذلك، فاستيعابُ التطور الحالي في اتجاهات الفكر النقدي العالمي المعاصر، لا يمكنُ أن يكون وافيا ودقيقا إلا من خلال مَنظور تطوريّ وشامل لتاريخ النقد الأدبي وخلفياته المنهجية الممتدة في الماضي. كمـــا أن حُصولَ هذا الاستيعاب لا يستغني أيضا عن تتبع الخطوات التي قطعتها النظرية الأدبية، باعتبارها شديدة الارتباط بالتحولات الحاسمة التي شهدَتْها مناهج التحليل وممارسات النقد الأدبي على السواء. لكل هذه الدواعي كان من الضروري تلمُّس البدايات الأولى للممارسات النقدية الشفوية، التي كانتْ في مُجملها عبارةً عن **أحكام قيميَّة**، لكنها تُعبر في ذات الوقت عن "الخبرة النقدية العفوية"، بحيث تجمعُ على صعيد واحد بين **المعارف المكتسبَة** في الحقل الثقافي العام للمرحلة، وبين الذائقة الجمالية التي تكونت لدى بعض ذوي الخبرة الأدبية والفنية.

هذا النمطُ من **النقد الشفوي** مثَّل في الواقع المرحلة ما قبل التعليلية للممارسة النقدية الأدبية. لقد بدا لنا أن الثقافة العربية القديمة ممثلةً في تقويم الأشعار قدَّمت أمثلةً بارزة على هذا النوع الخاص من الممارسة النقدية الشفوية التي تتميز بالعفوية وتخليق الذائقة الأدبية وتنمية القدرة الحدسية على تقويم الخصائص الجمالية في الشعر العربي القديم. اعتبرنا هذه الحالة نموذجا متميزا لما يمكن أن نطلق عليه: **" طفولة النقد الأدبي"**. وقد تجلت في العالم العربي من خلال **الأحكام التقويمية** المباشرة التي كان بعض الشعراء الكبار أمثال **النابغة الذبياني** (605 م – ؟) يصدرونها في سوق

عكاظ. وقد كان بالإمكان أن نمثل لذلك أيضا بمراحل أولية مماثلة في النقد الغربي القديم، لكن غرضَنا الأساسي هو تبيان أن ماضي النقد العربي، سواء في بداياته التذوقية والحدسية أم في نماذجه المتطورة التي تعود إلى مرحلة ازدهار الثقافة العربية الممتدة من القرن الثاني إلى أواخر القرن الخامس للهجرة، كان ماضيا موصولا بالذي أتى بعده من تطور في مناهج وممارسات النقد الأدبي الحديث والمعاصر. ونحن هنا لا نفصل على سبيل المثال بين تطور الثقافة النقدية في العالم العربي وتواصل هذا التطور في الثقافة الغربية، باعتبار أن الموروث الثقافي العربي الأساسي في النقد والأدب قد تم نقله هو أيضا عن طريق الترجمات المبكرة إلى حقل الثقافة الغربية فتفاعل معها، مثلما تفاعلت معها مختلف ثقافات الشعوب الأخرى.

لكل هذا لن يشعر قارئُ هذا الكتاب بأن هناك حدودا صارمة فاصلة بين الثقافتين العربية والثقافات الأخرى، كما سيلاحظ أنه تم اعتبار جميع مظاهر التطور الحاصلة في مسار النقد الغربي الحديث استمرارا طبيعيا لرصيد النقد الأدبي ومناهجه وللنظرية الأدبية التي كانت قد بدأت في التشكل خلال العصور السابقة في الثقافتين اليونانية والعربية على السواء. إن القول بعدم إقامة الحدود الصارمة بين الثقافات لا يعني بأي حال من الأحوال غياب خصوصيات كل حقل ثقافي على حدة. فما هو أساسي أيضا في هذا العمل هو إدراك المكانة المتميزة للمجهودات المنهجية في الثقافة العربية ضمن التطور العام للمناهج والنظريات الأدبية عبر التاريخ الثقافي العالمي. فقد آن الأوان للقول بأن المعرفة المعاصرة ليست غربية بشكل مطلق وأن الإرث العربي الإسلامي وثقافات جميع حضارات الأمم السالفة تُشكل فيها مكونا أساسيا.

هذه الرؤية الشمولية لتطور تاريخ الفكر النقدي العالمي نعتبرُها ضرورية، لأنها تعكسُ في نفس الوقت المسار الموحَّد لتطور المناهج في الثقافة الإنسانية، دون إغفال الفروق والخصوصيات الاجتماعية والثقافية للشعوب المساهمة فيها. على أن الغاية الأساسية لهذا التصور كما أشرنا هي إثبات أن الفكر العربي النقدي (بشتى صنوفه المعرفية التي نشأت وتطورت في حضن الحضارة العربية والإسلامية) كل ذلك لا تزال آثاره حاضرة في المعارف الغربية الحالية، حتى وإن كان الفكر الغربي قد أحدث فيها تطورا كبيرا يستدعي أن نأخذ منه في الوقت الحالي كما أخذ هو منا هو في الماضي.

إن الاستفادة من الثقافة النقدية الغربية كما أشرنا، هي أيضا بمعنى من المعاني استفادة من الفكر الإنساني الذي تم تطويره والمساهمة فيه بفعالية عبر مسار تاريخ الحضارة العربية والحضارات السابقة عليها. نقول هذا حتى يتبينَ لمن يريدُ أن يضع حاجزا منيعا بين الثقافات، أنه لا سبيل إلى الفصل التام بين الثقافات بحجة تأتي عادةً مسكوكةً على المنوال التالي "الغرب له بيئته وله ثقافته وقيمه التي تتلاءم مع ظروفه الخاصة ولنا بيئتنا وثقافتنا وقيمنا التي تتلاءم مع ظروفنا الخاصة".

ولا شك أن في هذا التبرير كثير من جوانب الصحة، لأنه ليس هناك أحد يُنكر الاختلاف بين الثقافات والقيم المتصلة بها، ولكنه يحمل مغالطة كبيرة، لأنه يحول الاختلاف بين الثقافتين العربية والغربية إلى واقعتين متنافرين بشكل مطلق لا سبيل إلى حدوث أي التقاء ممكن بينهما. وهذا منطق ينفي وحدة تطور الفكر الإنساني وخاصة حينما يتعلق الأمر بجوانب معرفية يساهم في تطويرها الباحثون من مختلف العصور والجنسيات والأصقاع، أو حين يتعلق الأمر أيضا بالقيم الإنسانية المشتركة التي تساهم في إمكانية قيام تعايش ممكن بين جميع البشر. لقد تجلت حكمة العرب والمسلمين في هذا الجانب منذ زمن بعيد حين أدركوا أن تطوير الفكر العربي الإسلامي لم يكن متاحا لهم بمثل ذلك الزخم الذي نعرفه إلا بمساهمة متكاثفة بين ثقافة العرب وثقافة غير العرب في روافدهما الغنية المتنوعة. كانت نتيجةُ ذلك أن الفكر العربي الإسلامي استطاع أن يجعل جميع المعارف التي أخذها من اليونان والفرس والروم وغيرهم في خدمة العبقرية العربية والإسلامية.

لكل هذه الأسباب تبينَ لنا أن الفكرَ النقدي الأدبي العربي حصل فيه تطورٌ هائل في كثير من المناهج التي حاولت استيعاب الظاهرة الأدبية، سواء من حيث البنية الداخلية لتكوين الفنون وأهمها الشعر والخطابة أم من حيث استيعاب الشروط التاريخية والفردية لمبدعي مختلف الأنواع الأدبية. لقد لاحظنا على سبيل المثال أن البلاغة بمختلف فروعها ومباحثها شكلت قمة ما وصل إليه الدرس النقدي في تاريخ الثقافة العربية، كما مثّل النقدُ الإخباري فرعا مهما من الدراسات النقدية للأدب بكل ما كان يتميز به من موسوعية وشمولية، ولكن اتجاهات نقدية أخرى بقيت في حاجة إلى مزيد من التعميق ومنها على سبيل المثال الدراسة النفسية للأدب والدراسة الاجتماعية المعمَّقة.

المهم أن جميع الحقول النقدية العربية كانت قد رسمت معالم المستوى الثقافي الذي بلغته الحضارة العربية الإسلامية في أزهى عصورها، ووجدنا أن كل حقل منها كان يستدعي في الحاضر ما يجعله يتطور من الداخل أو يُعَدِّلُ مساره ليواكب مسارات الدراسات النقدية المعاصرة. هكذا دعتنا البلاغة العربية القديمة بقدرتها الفائقة على تحليل الظواهر الجمالية والبنى التخييلية إلى الاستفادة من **الأسلوبية والبنيوية والشعرية**، كما أن الرغبة في تجاوز معيارية البلاغة القديمة جعلتنا في نفس الوقت ننشُد حرية الإبداع ونتطلع إلى دراسة معمقة مُقارِنة بين البلاغة نفسها والأسلوبيات المعاصرة غير المعيارية. والبلاغة بما لها أيضا من اهتمام خاص **بالبنى النصية** استدعت بشكل طبيعي الاستفادة من البنائية المعاصرة والسيميائيات الحديثة.

أما شمولية الدراسات النقدية الإخبارية العربية القديمة فقد جعلتنا، رغم غناها وتعدد مصادرها الثقافية والمرجعية، نحس بأنها كانت تعاني من يتم نظري ومن تصور فضفاض للتاريخ، بحكم تأخر ظهور نظرية التاريخ الخلدونية، وهذا ما دفع النقاد العرب في العصر الحديث إلى التسارع نحو **المنهج التاريخي اللانسوني**، الذي كانت تقف خلفه فلسفات مثالية ووضعية، ودفعهم ذلك أيضاً إلى الاحتفاء بالمناهج الاجتماعية التي نبتت في حضن فلسفات مادية وغير مادية خارج جغرافيا البلاد العربية، وذلك من أجل إتمام النقص الحاصل في هذا الجانب.

كما وجد بعضُ نقاد بداية القرن العشرين في العالم العربي ضالتهم المنشودة، لتعميق الجانب النفسي في الدراسات الأدبية العربية، في الأبحاث النفسية العامة والدراسات النفسانية الفرويدية وغيرها ومكنهم هذا من إعادة تسليط الضوء على حياة وأشعار بعض الأدباء العرب المرموقين كابن الرومي وأبي العلاء المعري وغيرهما.

هكذا كان الفكر النقدي الأدبي العربي ينفتح تلقائيا على مجمل مسارات التطور الهائل الذي حصل في المناهج والنظريات الأدبية المعاصرة ولازال إلى الآن يواصل تطوره بمساعدة الترجمات والاتصال المباشر باللغات العالمية وثقافاتها المتنوعة.

كان يهمنا إذن، بعد كل ما قلناه حتى الآن، أن نرصد ذلك المنطـق الـداخلي الخاص بتطور مناهج النقد، أما الاستعمالات الاديولوجية والعقائدية والأخلاقية في نقد الظاهرة الأدبية فقد جعلناها داخلة في إطار ممارسة **التأويل** interprétation باعتبـارها

نمطا نقديا له خصوصياته التي تميزه عن غيره من أنماط النقد الأخرى. هكـــذا يتحـــول التأويل بالنسبة لتصورنا إلى واحد من "**الآليات**" التي تحكم نوعا متميزا من الممارســـة النقدية.

كان من الضروري ونحن نتناول موضوعا له **بعد ابستمولوجي** أن نبتعد عن الاندماج مع كل منهج من المناهج التي بسطنا القول فيها في هذا الكتاب. ونقصد بالاندماج أن نتبنى منهجا واحدا على حساب المناهج الأخرى المعروضة في الكتاب، فمن شأن ذلك أن يغيّبَ التحليل الموضوعي.كما أنه لن يسمح بتوسيع مجال ضبط المنطلقات وتأملها وتجاوزها إذا اقتضى الحال ذلك. إن اتخاذ موقف "الحياد الوصفي" والتحليل والانتقاد المعرفيين المُبرَّرين، مَكّننا كل ذلك من الانتقال بسهولة من منهج إلى آخر، دون أن يحس القارئ أننا مع هذا المنهج أو مع ذاك أو أننا ضد هذا أو ذاك.كانت الغاية الأساسية هي أولا تقديم تمثل محدد لكل تصور نقدي أو منهجي، وإظهار جوانب القوة والنقص فيه مع الاحتفاظ الدائم بنوع من الحوار بين مختلف المناهج على اعتبار أن الفصل التام بينها لا يمكن أن يكون قطعيا، إذا ما اعتمدنا منطلق النظرية الأدبية التي ترى أن الأدب ليس له وجه واحد بل له دائما ثلاثة أوجه:

- **الوجه الذاتي** وهو الذي يجعل بعض المناهج تهتم في المقام الأول بالبعد البيوغرافي في التحليل الأدبي وبمظاهر حضور الذات المبدعة في النصوص.
- **والوجه النصي:** وتعتمده كل المناهج التي تهتم بالبنية والمنطق الداخلي للنصوص الأدبية، فضلا عن الاهتمام بتقنيات ووسائل التعبير وبناء الصور والأخيلة فيها.
- **والوجه الخارجي:** وتتخصص في الاهتمام به كلُّ المناهج التي تَرصُدُ العلاقةَ بين النصوص والحياة الاجتماعية والمؤثرات الثقافية والاديولوجية والتاريخية.

كان من الطبيعي، كما قلنا، أن تكون نظرتنا إلى جميع هذه المناهج محكومةً باهتمام متماثل، غير أن المحددات الابستيمولوجية التي تحكمت في ما قمنا به من وصف ومعالجة تحليليين لأنماط النقد المعاصر عملتْ على تبيان جوانب التماسك ومواقع التفكك التي توجد في كل منهج من المناهج، كل ذلك من أجل بناء دراسة معرفية على

قدر كاف من الموضوعية لمختلف نظريات النقد المتباينة. وكان من أهم المحددات الابستمولوجية الضمنية التي جعلناها مقياسا للتقويم المعرفي في كل منهج ما يلي:

– مدى وضوح النظرية أو المنهج النقدي، بمعنى هل يتحقق فيهما شرط التماسك في الرؤية، والترابط المنطقي بين العناصر وعدم الوقوع في تناقضات بنائية داخلية؟

– ما هو مقدار تجنب المنهج للأحكام المطلقة التي تَعتَبِـرُ الحقيقة الكاملة في متناول الناقد بصفة نهائية.

– ما هو مقدار استيعاب المنهج لمعظم العناصر المدروسة في الظاهرة الأدبية؟

– هل يتحقق شرطُ دقة صياغة المصطلحات التي تؤطر المنهج في مستواه النظري؟

– مدى قابلية النموذج المنهجي للتطبيق على نصوص متعددة وفي مراحل زمنية متعاقبة وفي حقول ثقافية متنوعة.

– مدى قابلية إعادة النظر في النموذج المنهجي ذاته وتطويره في ضوء المعطيات المعرفية الجديدة.

– ما هو مقدار استفادة المنهج من معارف العلوم الإنسانية: اللسانيات المنطق الفلسفة التاريخ، علم النفس علم الاجتماع، الأنطربولوجيا علم التأويل الخ.

– ما مدى الاعتماد على الملكات الذاتية كالحدس والذوق والانطباعات الشخصية الخ؟ وهل يتم تغليبها على آليات التحليل الموضوعي والتعليل والمقارنة.

– ما هي القيمة المعرفية والعملية التي يمكن أن يجنيها الإنسان من تطبيق المنهج المقترح وهل تلبي الحاجة إلى قيم ايجابية بالنسبة لواقع الإنسان وممارساته الثقافية والمعيشية وربما الأخلاقية. وقد أدخلنا الجانب الإنساني المتعلق بالقيم لما لاحظناه من توجهات نقدية جديدة في الفكر النقدي العربي تقوم أساسا على هدم كل المعطيات العقلانية والإنسانية وكل القيم والدلالات التي تمكّن البشر من إحداث تفاهم مثمر في مجال الثقافة والفكر ودورهما في الواقع. وسيتبين للقارئ أننا لم نسع هنا بالتحديد ذلك الموقف الحيادي السلبي الذي لا تهمه أبدا مسألة القيم الإنسانية ومساهمة النقد والإبداع فيها. لقد طُرحت علينا إشكالية القيم بإلحاح كبير عند مناقشة الاتجاه التفكيكي على

الخصوص. غير أننا لم نقدم ملاحظات وانتقادات الدارسين ولا انتقاداتنا إلا بعد أن قدمنا هذا المنهج من جميع جوانبه وربما بتفصيل يتجاوز ما قُمنا به بالنسبة لباقي المناهج الأخرى، حتى تكون هذه الملاحظات والانتقادات مبررة ومستساغة.

هكذا حاولنا تشييد صورة عن التفاعل الضروري الذي يحكم منطق المناهج للأسباب الأساسية الذي ذكرنا، فالظاهرة الأدبية لا يمكن استيعابها إلا من زوايا نظر متعددة، والمسألة هنا ليست لها علاقة بمدلول ما كان يسمى بـ "المنهج التكاملي"، وقد نادى به بعض الدارسين العرب بدواعي إرضاء النقاد جميعا أو "إصلاح ذات البين بينهم" إن المسألة أعمق من هذا الفهم البسيط بكثير، فلو كانت هناك إمكانية لدى النقاد العرب لتعميق فهم طبيعة الأدب ووظائفه بالشكل الذي حصل في الدراسات الحديثة ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن لكانوا قد أدركوا مبكرا أن الانحياز المتعصب إلى واحد من مناهج دراسة الأدب (وهو انحياز قاد إلى الخصومات النقدية العنيفة المعروفة) هو عمل مجانب لمقتضيات طبيعة الأدب بحكم أنه لا يمكن أن يكون الأدب منفصلا في تكوينه ولا في وظائفه عن الذات المبدعة ولا عن اللغة التي يتشكل منها، باعتبارها شكلا خاصا من أشكال التعبير، ولا عن الواقع الثقافي والتاريخي والاجتماعي الذي نبت فيه. لكل هذه الأسباب كان تدخُّل اللسانيات والبلاغة وعلم الاجتماع وعلم النفس والمنطق حاسما في بلورة المناهج النقدية المتعددة ونظريات الأدب المتباينة. وسيتبين لقارئ هذا الكتاب أن البحث المنهجي وما يتخلله أحيانا من نماذج تطبيقية على بعض النصوص الأدبية بمختلف أنواعها، يسير في ركاب واحد مع رسم معالم النظريات الأدبية المتباينة. إنه بحث يجمع بكل بساطة بين دراسة المناهج المختلفة وبين تحليل النظريات الأدبية التي توازيها أو تتقاطع معها، بالإضافة إلى تقديم نماذج تطبيقية عندما تكون الحاجة إلى ذلك ملحة.

وما يقوم به الدرس الابستيمولوجي في هذا العمل هو البحث في الفروق ونوعيات العلاقات بين هذه المناهج والنظريات الأدبية وكفاياتها التنظيرية والتحليلية وكل ما ذكرناه سابقا مما هو متصل بفعاليات التقويم النقدي للأدب ونظرياته المتعددة المصادر والخلفيات الثقافية، أو متصل بالمردودية الثقافية والقيمية لفائدة الإنسان وتطوره الاجتماعي والحضاري.

سيجد القارئ أن ما شرحناه في هذا التقديم موجود ضمنيا في تضاعيف عرض وتحليل ونقد المناهج والنظريات الأدبية التي عالجناها في هذا الكتاب، وهي مناهج ونظريات متعددة **تاريخية واجتماعية وبلاغية وأسلوبية وشكلانية وسيميائية وتأويلية وتفكيكية** بالإضافة إلى **نظرية التلقي** باعتبارها تصورا خاصا للأدب يهتم بردود أفعال القراء وأدوارهم الحاسمة في فهم الأدب وتأويله، كما سيجد القارئ تركيزا على فعاليات مجموع هذه المناهج والتصورات عند تقديم بعض الأمثلة التطبيقية التي كان من الضروري اللجوء إليها أحيانا من أجل استكمال تمثلنا لمخلف النظريات الأدبية والمواقف النقدية ولفهم تصورات وفلسفات النقاد التي تُسندُها.

كل ما نرجوه أن نكون قد وُفقنا في تقريب هذه المادة البالغة التشعب والتعقيد بما فيها من مناهج ونظريات ومواقف وشخصيات، إلى القارئ العربي، عسى أن يجد فيها ما يدعو إلى تغيير التصورات السابقة عن طبيعة المناهج النقدية وطرائقها وأدوارها الأساسية في فهم مختلف الأنواع الأدبية وأنماط الخطاب والمساهمة في تحريك جهود الإبداع الأدبي في واقعنا الثقافي الحالي.

د. حميد لحمداني
تمت مراجعة هذه المقدمة
بفاس في: 15 يناير 2014

مدخل لدراسة الفكر النقدي

1- قضايا أساسية:

- الإقناع والذوق:

يمكن القول بأن تاريخ النقد الأدبي كان في معظم الثقافات الإنسانية متصلا بتلك الرحلة الطبيعية التي قطعتها الممارسات النقدية بين التعبير شفويا عن الانطباعات الشخصية وإصدار أحكام القيمة، وبين البحث عن وسائل إقناعية نصية وخارج نصية لتعزيز وصف النصوص أو تأكيد مدلولاتها و قيمها الجمالية. والواقع أن أحكام الذوق والانطباعات الشخصية بقيت رهينة على الدوام بملكات ذاتية و معارف شخصية يصعب غالبا تحديد طبيعتها، لذا كان من الطبيعي أن يتحدد مسار تطور النقد والحكم النقدي بدرجات التقدم في العلوم و المعارف القادرة على فهم وتحليل الظاهرة الأدبية من جهة، وثانيا على تقديم المبررات المنطقية **والحجاجية** argumentatives لتأكيد هذه الظاهرة أو تفسيرها. هذه هي المهمة العسيرة التي سار عليها ولا يزالُ يضطلع بها النقد وتبحثُ فيها مناهجه عبر تاريخ تطور الدراسات الأدبية في مختلف بقاع العالم.

في هذا الصدد يرى ألان روب غرييه Alain Rob Grillet (1922 – 2008) أن: ((النقد شيء صعب، بل هو أصعبُ من الفنِ بمعنى من المعاني، فبينما يكتفي الروائي مثلا بالاعتماد على إحساسه دون أن يحاول دائماً أن يفهم أسباب اختياره لهذا العنصر أو ذاك، وبينما يكتفي القارئ بأن يعرف ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك قد أثر فيه، أو أن يعرف أنه يحب هذا الكتاب أو لا يحبه أو أنه قد أفاد منه بجديد أم لا، نجد الناقد مُلْزَماً بمعرفة أسباب كل هذا: يجب عليه أن يحدد ما أتى به هذا الكتاب وأن يقول لِمَ أَحَبَّهُ وأن يصدر عليه حكما تقييما...))[1]

---

[1] ألان روب غرييه: **نحو رواية جديدة**. دار المعارف بمصر. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دون سنة النشر، ص: 127.

وهكذا فكل دارس للأدب ـــ وخاصة في وقتنا الحاضر ـــ يجد نفسه في حاجة إلى اختيار منهج محدد عند دراسته لنصوص أدبية. وكل محاولة منه للاكتفاء بذوقه الشخصي أو بالاستفادة المتفرقة من شتى المناهج الأدبية دون أن تكون هذه الاستفادة محكومة برؤية واضحة وتصور شمولي، ستبعده دون شك عن أهدافه الأساسية ومن أهمها:

– فهم الظاهرة الأدبية المدروسة واستيعاب عناصرها المسؤولة عن جماليتها أو عدم جماليتها.

– محاولة كشف الدلالات الظاهرة والخفية والمحتملة، بمعنى إغناء النص بإقامة حوار منتج مع بنياته الدالة.

– إقناع القراء، والمهتمين بتقويم الأعمال الأدبية، بأن ما توصل إليه الناقد من نتائج وأحكام ودلالات هو شيء قريب من الصّواب*، لأنه بذلك سيضمن أكبر عدد ممكن من المؤيدين لنظرته الخاصة ونتائج تحليله.

لا يقوم النقد الأدبي على القراءات الذوقية الذاتية المباشرة وحدها، لأن الأعمال الأدبية ليست مجرد مادة موضوعة لنحبها أو نرفضها فقط، إنها تحمل في ذاتها أيضاً أسباب قبولنا أو رفضنا لها. والقراء العاديون في مقدورهم دائماً أن يعبروا عن إعجابهم أو رفضهم لعمل أدبي ما، ولكنهم غَـيْـرُ قادرين دائماً على شرح وتحليل أسباب موقفهم هذا، لسبب أساسي هو أن الحكم النقدي لا يقوم فقط على المعرفة الحدسية connaissance intuitive واللاشعورية، ولكن أيضاً على المعرفة الواعية، أي على التحصيل والخبرة.

التركيز على مسألة الإقناع في النقد يفترض ((أن المسألة النقدية مفتوحة للنقاش العقلي، ولا نستطيع في العديد منها أن نتوقع بلوغ اليقين، غير أن الأحكام الأدبية لا تقتصر على أن تكون (مسألة ذوق) على نحو ما نفضل الشاي أو القهوة. فنحن نستطيع

* نتحدث هنا فقط عن الاقتراب من الصواب لا مطابقة الحقيقة، لأن طبيعة البحث في مجال العلوم الإنسانية تقتضي دائما أن نأخذ بعين الاعتبار نسبية النتائج التي نتوصل إليها، أما ادعاء مطابقة الحقيقة أو إطلاقية الأحكام فهو توجيه للنقد من قبل سلطة قطعية لا تقبل الاختلاف وجهات النظر حول القضية النقدية بما فيها من تقويم جمالي أو تحديد دلالي.

أن نقدم تعليلا لآرائنا الأدبية، وحيثما نستطيع أن نقدم تعليلا بإمكاننا أن نأمل بأن نقنع ونقتنع..))[2]

ينبغي إذن أن نتحدث عن **معرفة نسبية** connaissance relative مرتبطة بالمرحلة التاريخية وبالشروط الثقافية العامة التي تؤطر حكم الناقد بعيدا عن اليقين التام. وفي هذا الصدد لا يمكن أن تكون معرفة النقد القديم مثلا مساوية لمعرفة النقد الحديث لسبب بسيط هو أن النقاد المعاصرين استفادوا من التجارب القديمة، أما نقاد الماضي فلا يمكن أن يستفيدوا من تجارب المعاصرين، ومع ذلك فالمفاضلة بين الاثنين تبدو غير منطقية، لأن لكل مرحلة قيمتها المعرفية والاستكشافية الملائمة لموقعها في السيرورة الثقافية والحضارية.

أما إذا عدنا إلى مسألة الذوق، فغالبا ما يتصل الإعجاب أو الرفض عند القراء العاديين بأذواقهم، ومن المسلم به أن الذوق يتدخل بشكل أو بآخر في عمليات التحليل النقدي وما يتصل بذلك أحياناً من أحكام واختيارات. وبإمكاننا اعتبار الذوق كعين حادسة تُدعِّم منهج الناقد وطريقة تحليله للأعمال الأدبية. إلا أن الذوق لا ينهض في جميع الأحوال وحده بالمهمة الأساسية للنقد، وهي التحليل والإقناع.

وإذا كان الذوق عند بعض النقاد العرب قد اعتبر أيضاً دُربة وممارسة كما قال ابن سلام الجمحي (139- 231 هـ)[3]، فإنه لابد من تحديد نوعية هذه الدربة والممارسة، فهي غالبا ما تكون **معرفة عضوية** connaissance spontanée غير واعية بنفسها تحصل بطريقة تراكمية عبر مراحل زمنية عن طريق التلقي، أي عن طريق الخبرة الأدبية المباشرة في الواقع المعيش.

إن كَوْنَ الذوق معرفةً غير واعية بنفسها غالبا هو ما يجعله غير قادر وحده على النهوض بعملية التحليل النقدي، لأننا مع الذوق وحده كثيراً ما نقف عند الاستحسان أو الاستهجان. والممارسة النقدية تقتضي كما رأينا أن ننتقل إلى مستوى

---

[2] غراهام هو: **مقالة في النقد**. ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. دمشق. 1973. ص: 6.

[3] ابن سلام الجمحي. **طبقات الشعراء**. دار النهضة العربية. بيروت. دون سنة الطبع. مأخوذ عن طبعة ليدن 1913. ص: 3 من النص المحقق.

آخر يقوم على التحليل والتعليل والإقناع، فضلاً عن تقريب القارئ من النص لفهم بنيته الخاصة.

قدمت الدراسات الجمالية الحديثة أفكارا مهمة فيما يخص العلاقة الضرورية بين المعرفة الحدسية (التي يقوم عليها الذوق) والمعرفة الذهنية والفكرية (التي يقوم عليها التحليل والإقناع) وكانت أبحاث رودولف ارنهايم في هذا الصدد متميزة. فقد رأى أن المعرفة الحدسية ليست بعيدة كل البعد عن المعرفة الذهنية والفكرية عدى أن الأولى تقع تحت مستوى الشعور وأن الثانية تقع في الشعور، وعليه فإن كل الفعاليات التي تقع في الذهن عند التذوق تتم بطريقة تلقائية وأن النتيجة هي وحدها التي تظهر في الشعور، أما المعرفة الذهنية والعقلية ((ففيها يقوم المتلقي، بدلا من امتصاص الصورة أو العمل الأدبي باعتبارهما كلا متكاملا، بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكون منها العمل، فإنه يصف كل لون وكل شكل وكل نغمة وكل جملة.. الخ ويُعدُّ القوائم الخاصة بهذه العناصر، ثم يتقدم بعد ذلك نحو فحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر الفردية، ثم يحاول أن يقوم بالدمج أو التركيب ما بين هذه العناصر.))[4].

ـ الذاتية والموضوعية:

في هذا الصدد لابد من إثارة قضية **الذاتية والموضوعية** في العمل النقدي. فإذا نحن أخذنا المسألة من زاوية رؤية بسيطة يمكننا القول بأن العملية النقدية تتدخل فيها عناصر متعددة: **الذات + الموضوع + المعرفة الحدسية المجسدة في الذوق + المعرفة المكتسبة الواعية المجسدة بالفكر.**

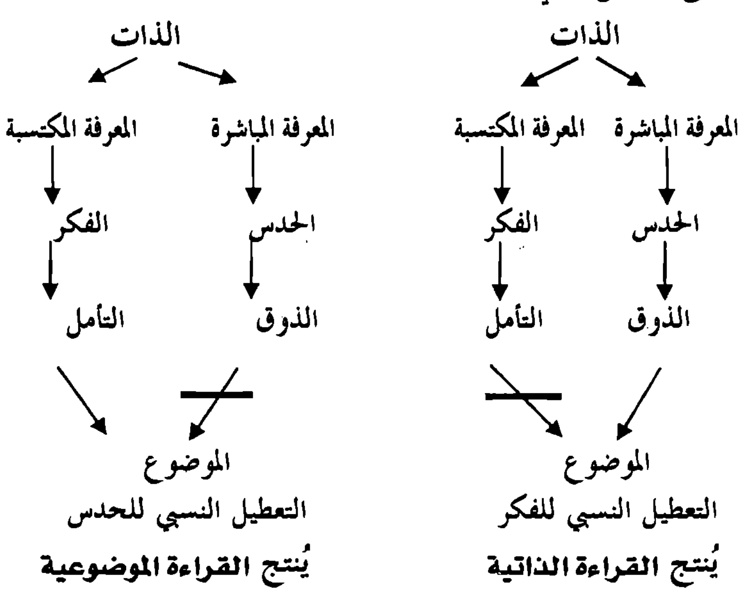
فكيف يا ترى يحدث أحياناً أن تكون لدينا قراءة ذاتية وأحياناً أخرى **قراءة موضوعية**؟

يمكننا أن نلاحظ بأن كل قراءة كيفما كان نوعها لابد فيها من حضور ذات وموضوع، غير أنه إذا ما هيمنت الذات على موضوعها نتج لدينا ما نسميه **قراءة ذاتية**،lecture subjective وإذا ما هيمن الموضوع على الذات كنا أمام **قراءة**

---

[4] انظر كتاب: **دراسات نفسية في التذوق الفني**. إعداد: د. شاكر عبد الحميد ومساهمة باحثين آخرين. **مكتبة** غريب. 1989. ص: 42-43.

موضوعية lecture objective وما معنى أن يهيمن الموضوع على الذات؟ أي أن تتنازل الذات عن معرفتها الحدسية المباشرة وأن تقترب من موضوعها أكثر وتفصحه باستخدام أكبر قدر من الملكات الفكرية وليس الميول والعواطف، ويمكن توضيح هاذين المستويين على الشكل التالي:



إذا تأملنا المشَجَّرين السابقين نجد أن **القراءة الذاتية** lecture subjective **لا تستغني** بشكل نهائي عن استخدام الفكر لتأمل **الموضوع**، بمعنى أنها لا تخلو بشكل تام **من** مَلمح "**الموضوعية**" objectivité كما أن القراءة الموضوعية لا تخلو تماماً من **استخدام الذوق** gout وطاقة الحدس، أي أنها لا تتخلى كليا عن **الذاتية** subjectivité. فما هي النتيجة الأساسية التي يمكن أن نخرج بها من هذه الوضعية؟ يمكن **تلخيص** هذه النتيجة يلي:

- **كل تحليل أو حكم نقدي نصفه بأنه ذاتي لا يمكن أن يكون كذلك إلاّ بشكل نسبي. وهو يكون ذاتيا لأنه يهمل الموضوع لحساب الرأي الشخصي.**

- **كل تحليل أو حكم نقدي نصفه بأنه موضوعي لا يمكن أن يكون كذلك إلاّ بشكل نسبي. وهو يكون موضوعيا لأنه يهتم بالنص ويتبع طرائق الاستدلال المنطقي ويَحُدُّ من الحدس والتذوق.**

وهذا يعني أيضا أن القراءة الموضوعية لا تخلو أبدا من الجانب الذاتي، وأن القراءة الذاتية لا تخلو أبدا من جانب موضوعي، والتمييز بينهما لا يحدث إلا تبعا للعنصر الغالب لا غير.

إن التذوق هو الملكة النقدية الأولى، غير أن التجربة النقدية في الأدب قطعت مراحل كثيرة كانت تتجه كلها نحو الحدّ من **هيمنة الذات** dominance du sujet لفائدة **هيمنة الموضوع** dominance de l'objet. وقد كانت هذه الرحلة تعني في نفس الوقت الحد من هيمنة الحدس لصالح مزيد من هيمنة الفكر والتحليل والاقناع وتأمل الظواهر واكتشاف العلاقات المسؤولة عن خصوصيات الأعمال الأدبية في النصوص وخارج الصوص. ومما ساعد على هذا الانتقال تطورُ جملة من العلوم الإنسانية قدَّمت للنقاد تصوراً أرحب للظاهرة الأدبية، سواء فيما يخص بنيتها الداخلية [المنطق واللسانيات] أم فيما يتعلق بأثر المبدع [علم النفس] أم فيما يتعلق بتأثير الواقع [علم التاريخ وعلم الاجتماع].[5]

من هنا يتجلى أن المشتغل بالنقد الأدبي في الوقت الحاضر لم تعد مهمته موكولة كليا إلى ملكاته وحدها وإلى موهبته وقدراته اللاواعية الخاصة التي تصهر معرفته

---

[5] جميع الذين أرخوا للمناهج في العصر الحديث وخاصة من أصحاب الدراسات النقدية الغربية صنفوا المناهج حسب ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأساسية: في هذا السياق نشر جان لوي كابنيس كتابا تحت عنوان: **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**: **critique littéraire et sciences humaines**. Privat / Toulouse / 1974 . كما عقد جملةٌ من الباحثين في مؤلفهم النقدي الصادر تحت عنوان. **مدخل إلى المناهج النقدية**، من أجل تحليل أدبي، علاقة وطيدة بين المناهج والعلوم الإنسانية التالية: التاريخ، التحليل النفسي، الفلسفة، علم الجمال، علم الاجتماع، اللسانيات. انظر المرجع التالي: **Introduction aux méthodes critiques**, pour l'analyse littéraire; Groupe de chercheurs. Dunod. 1994 Voir table des matières p : V. وانظر أيضا إلى كتاب: الناقد الفرنسي جان ايف تاديه: **La critique littéraire au XX siècle.** Belfond /1987. فقد اعتمد فيه على عقد الصلات بين المناهج الأدبية وخلفياتها من مصادر العلوم الإنسانية: الفلسفة، التحليل النفسي، علم الاجتماع، اللسانيات. السيميوطيقا، البويطيقا. (انظر أيضا فهرس المواد في هذا الكتاب. ص: 7).

التلقائية، فتجعله قادراً على إصدار الأحكام النقدية، إنه أصبح أمام معرفة متراكمة أدبية وغير أدبية لها اتصال بجملة من العلوم الإنسانية أسهمت في إلقاء مزيد من الأضواء على الظاهرة الأدبية وكشف بعض أسرارها.

وعلى العموم فإن الذي يريد أن يشتغل في ميدان النقد الأدبي لابد أن يمتلك تصوُّراً واضحاً عن مادة اشتغاله، وهي الأدب، وفي هذا السياق عليه أن يكون قادرا على تقديم إجابات محددة عن بعض الأسئلة الجوهرية وأهمها ما يلي:

ـ ما هي طبيعة الأدب؟ وما هي الخصوصيات التي تميزه عن الفنون والإنتاجات الفكرية المغايرة؟

ـ ما هي نوعية علاقته بمنتجه أي المبدع و بالوسط الاجتماعي والبيئي والحضاري؟

ـ ما هي وظبفة الأدب ضمن وظائف النشاط الإنساني عموما؟[6]

ـ وأخيرا ما هي القيم والحاجات الجمالية المُعبر عنها في نصوص أدبية بعينها بالنسبة لوسط اجتماعي وثقافي معين ومرحلة تاريخية محددة؟

وإذا ما استطاع الناقد أن يجيب عن هذه الأسئلة بشرطِ أن تشكل إجاباته رؤية متماسكة، أي أن تتوفر على ترابط منطقي داخلي لَـهُ قدرة كَافية على الإقناع لما يحكُمُها من مقبولية وانسجام، فإنه يكون قد وفر لنفسه بعض الضمانات الكافية للاشتغال في حقل النقد الأدبي، ونقول عندئذ أيضا أنه استطاع أن يكوِّن لنفسه منهجاً يجد فيه الأجوبة عن تلك الأسئلة الأساسية. غير أنه لابد من أن تُراعى في هذا التصور مسألتان على درجة كبيرة من الأهمية:

ـ أن يكون التصور مُكيَّفاً بدرجة عالية مع خصوصية الأدب باعتباره أولا وقبل كل شيء ممارسة إبداعية فنية تقوم بوظيفة أساسية في حياة الإنسان العملية.

---

[6] تنبه إلى أهمية هاذين الجانبين د. أحمد إبراهيم الهواري في دراسته الخاصة بنقد الرواية، فاعتبر أن مقياس ضبط مناهج النقاد الروائيين في دراساهم يتوقف على نوعية إجاباهم على سؤالين أساسيين: ما هي طبيعة الرواية؟ وما هي وظيفتها؟ ذلك أنه من خلال إجابات النقاد أمكنه أن يحدد نوعية المناهج المستخدمَة من قبلهم في تحليل الرواية.انظر كتابه: **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**. دار المعارف. القاهرة. ط: 1. 1978، وعلى الآخص الصفحات التالية: 25، 56، 118، 141.

ـ أن يكون هذا التصور قابلا على الدوام لأن يُخضِع نفسَه للتطور تبعا لمستجدات التجربة الأدبية التي لا تعرف التوقف، بمعنى ألا يصبح التصور النقدي قالبا معيارا ثابتا لتحديد القيم الأدبية. وهذا يعني أن موضوعية النقد ينبغي أن ترتبط بالحس التطوري للخبرة الأدبية. أي أنها موضوعية لا يمكنها أن تتحرك إلا في نطاق المعرفة النسبية.

- الطريقة والمنهج:

كثيراً ما يقع الخلط لدى المهتمين بالدراسات الأدبية بين مفهوم **المنهج** méthode ومفهوم **الطريقة** modalité التي تُتَّبعُ في التحليل، فالمنهج هو حصول الرؤية المنسجمة التي أشرنا إلى أنها تجيب عن الأسئلة الأساسية المذكورة سابقا، وإذا اختلفت الإجابات فمعنى ذلك أن المناهج ستختلف أيضا.

أما طرائق التحليل فهي الخطواتُ التي يتبعها الناقد في دراسة نص معين. وهذه الخطوات بعضُها يفرضه نوع المنهج المتبع والبعض الآخر يفرضه النوع الأدبي والبعض الأخير يفرضه مزاج وفكر الناقد.

فمثلاً إذا استخدم ناقدٌ ما منهجاً نفسانيا في تحليل نص أدبي، فإن هذا المنهج يفرض عليه عامة تخصيصَ خطوة في التحليل يتحدث فيها عن العوامل اللاشعورية الفاعلة في النص،مهما كان النوع الأدبي المدروس.

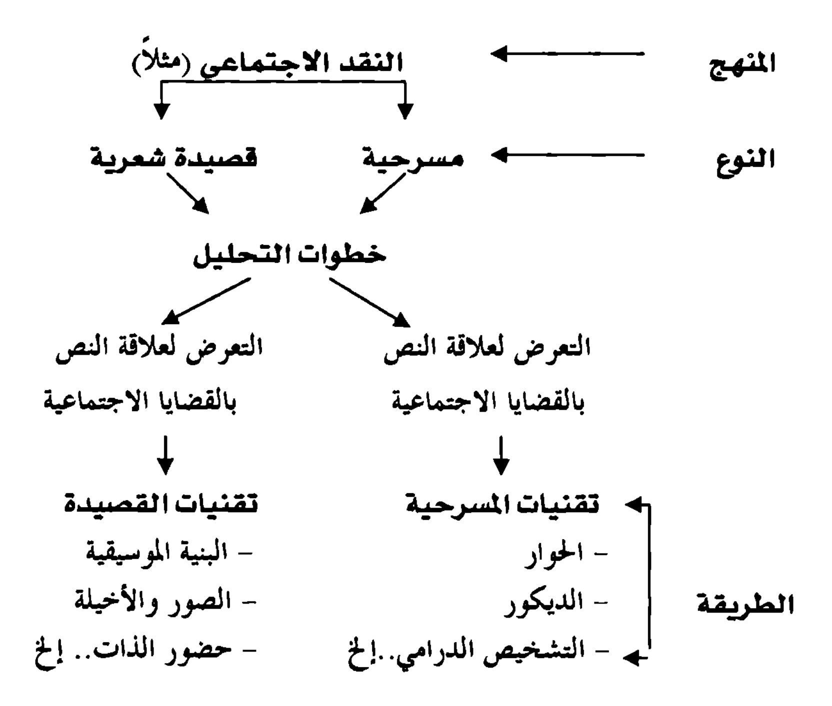
غير أن تحليل قصيدة شعرية من منظور هذا المنهج تفرض عليه خطوات إضافية معينة كالاهتمام بالموسيقى الشعرية، والصور واللوحات، بينما يفرض نوع الرواية الإشارات الضرورية في إحدى خطوات التحليل للشخصيات وللأدوات الأساسية الفاعلة في الحدث. أما المسرح فيستدعي الاهتمام، في خطوات خاصة بالتشخيص الدرامي وبالديكور، وبردود أفعال الجمهور.. إلخ.

أما مزاج وفكر الناقد فهو الذي يتدخل في عملية وضع الخطة الإجمالية لصياغة العمل النقدي، إنه يُرتب الخطوات وفق ما يقتضيه **المنطق السببي** logique causative مثلاً أو التتابع في الأهمية، وقد تخضع خطة صياغة وترتيب الخطوات لمنطق غير مفهوم

بالضرورة. غير أنه كلما كانت طريقة معالجة الموضوع محكمة ومنطقية ومحددة الغايات كلما كانت للناقد سلطةٌ على القارئ؛ إقناعية وبيداغوجية ومعرفية.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن عددا من النقاد يمكن أن يستخدموا منهجاً واحداً لدراسة نص شعري لكنهم ليسوا مجبرين جميعاً على إتباع طريقة واحدة، بمعنى أن التزامهم بمنهج واحد لا يُلزِمهم بإتباع طريقة حرفية واحدة،خصوصاً فيما يتعلق بما يفرضه النوع وبما يفرضه مزاج وفكر الناقد، أما ما يفرضه المنهج في الطريقة فهو أمر ضروري الحضور في سياق خطة كل واحد منهم نظرا لالتزامهم جميعا بهذا المنهج المحدد.

كما يمكننا القول أيضاً إن نصوصاً أدبية مختلفة النوع قابلة لأن تخضعَ لمنهج واحد، غير أن طرائق تحليلها ستكون مختلفة بالضرورة بحكم ما يفرضه اختلاف النوع ومزاج وفكر الناقد. ونتمثل لهذا بالتوضيح التالي:



ـ الوعي بالمناهج النقدية؟

كانت ملكةُ النقد الأدبي في القديم تعدُّ نوعاً من الموهبة مثلُها في ذلك مثل القدرة على الإبداع. ومع أن هذه الملكة كانت تُعزى أحياناً إلى الدربة والممارسة، إلا أن الوعي بكيفية حصولها ظل دائماً من الأسرار التي يحتفظُ بها الناقد لنفسه أو أنه هو نفسه لم يكن يمتلك وعيا شعورياً كاملاً بها، فدربته وتجربته قد انصهرت في ذهنه لزمن طويل حتى أصبح يُحسُّ بأنه قد اكتسبَ ملكة نقدية يتميّز بها عن غيره دون معرفة جميع الأسس التي ترتكز عليها. ولذلك لم يكن في إمكانه أن ينقل خبرته للآخرين بوسائل بيداغوجية واضحة، ثم إنه كان يكتفي في أحسن الأحوال بتقديم نصيحة لغيره يدعوهم فيها إلى الإكثار من سماع الأشعار والخطب، حتى تتكون لديهم القدرة على التمييز بين ما هو جيد وما هو رديء من الكتابات الأدبية وقول الأشعار. هذه المرحلة النقدية يمكن اعتبارها مرحلة **النقد الحدسي** critique intuitive، وهي تقوم على دعامة أساسية هي الذوق الشخصي. وغالباً ما ينحصرُ جهد الناقد فيها عند إصدار الأحكام العامة والمفاضلات القيمية بين النصوص، أي إصدار أحكام قيمية: جيد ــ رديء ــ متوسط ــ أحسن من ــ أردأ من ــ أشعر من ــ فحل ــ مُفلق ــ ... إلخ.

إذن فاعتبار الذوق الشخصي دعامة أساسية وحيدة للنقد الأدبي هو بمثابة دعوة للعودة الفعلية لإحياء ما سميناه النقد الحدسي أو **طفولة النقد الأدبي**. أي جعل المعرفة غير الواعية بنفسها مهيمنة على الممارسة النقدية الواعية. وهذه الحالة تمثل بمعنى من المعاني عودة إلى بدائية الممارسة النقدية.

وإذا كان تاريخ النقد الأدبي الحالي قد تجاوز هذه المرحلة الأولى، فإنه مع ذلك لم يستطع حتى الآن أن يلغي كليا دور الذات والحدس والذوق الشخصي في النقد، إلا أن النقد الأدبي قد فتح آفاقاً أخرى أرحب على مستوى **المعرفة الواعية بنفسها** لتصحيح عمل الذوق وتهذيبه وتحويله إلى معرفة.

أول خطوة حدثت في هذا الاتجاه ــ إذا نحن أخذنا مسيرة النقد العربي القديم كمثال ــ هي إحساس النقاد بأنهم أخذوا في امتلاك بعض أسرار العلاقة بين الأدب ووقائع التاريخ. لا يهم إن كانت معرفة الناقد صحيحة أم زائفة، فما هو أساسي هو اعتقاده أنه كان قادراً على إدراك الواقع وامتلاك تصور كامل به وكذلك امتلاك تصوّر

بالدور الذي يقوم به الأدب في الواقع. تجلت هذه المعرفة عند الناقد العربي القديم في نقل **الأخبار** عن الشعراء وبيئاتهم، والصراع الدائر في الوسط الاجتماعي، وتحديد الدور الذي قام به إنتاجهم الأدبي في ذلك الصراع.لم تكن بين يدي الناقد" **التاريخي/ الإخباري**"[7] علوم إنسانية متطورة تعزز معرفته بالتاريخ نفسه وبالوقائع الأدبية، لذلك كان يستند إلى **معرفته النثرية** أي إلى **موسوعته الثقافية**، وعليه كانت الذات (ذات الناقد) هي التي تتولى جميع المهمات: بناء معرفة بالواقع، وبناء معرفة بالموضوعات الأدبية المدروسة. ونقصد بـ " **الذات** " هنا جميع الملكات السابقة المتعلقة بالحدس والذوق ثم بإعمال الفكر، وبالتأمل الشخصي في الظواهر واستخلاص النتائج.

ظهر مع ذلك في البيئة الثقافية العربية وخاصة في مجال النقد الأدبي اهتمام بالنصوص الأدبية في ذاتها، وكان هذا طريقاً لاكتساب موضوعية النقد الأدبي. تمثّل ذلك في اكتشاف الناقد العربي لبعض قوانين الأعمال الأدبية الشعرية والخطابية، وكان ذلك بمساعدة علم جديد هو البلاغة. ومن مميزات هذا العلم أنه يقدم تفسيراً منطقياً لجمالية النص وللظواهر اللغوية والأسلوبية.

كان تطبيق البلاغة، بكل ما حصل فيها من تطور بفضل الحضور الكثيف للشعر في الحياة الثقافية العربية وقدرة المتذوقين والنقاد على التمييز بين مجموعة متباينة من القيم التعبيرية واللفظية التجميلية وبفضل استيعاب المنطق اليوناني، قد أدى إلى خلق اتجاه نقدي عربي يمكن جعله مواجها للإتجاه الذوقي، لأنه يُغلّب الجانب الموضوعي في التحليل.

ومن جهة أخرى ظلت جوانب الأدب الذاتية والتاريخية خاضعة لاجتهادات الناقد وقريحته الخاصة ومعلوماته العامة. وقد تضمنت ملاحظاتُ بعض النقاد تفسيرات نفسية وتاريخية، غير أنها لم تكن قد استنَدَت إلى **نظرية نفسية** théorie psychique متكاملة أو إلى فلسفة واضحة المعالم للتاريخ، لذلك بقيت جميع الملاحظات والتفسيرات في هذا المجال على الخصوص وليدة الانطباعات الشخصية في الغالب.

---

[7] حميد لحمداني. **النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة**. انظر على الأخص تفصيل الكلام عن طبيعة النقد الإخباري عند جملة من النقاد العرب. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 1999. ص: 59 – 79.

المُلاحظُ لحركة تطور النقد العربي القديم سيجد إذن أن الاتجاه الموضوعي في هذا النقد قد بلغَ درجةً عالية من التطور من خلال النقد البلاغي بشكل خاص، وقد تجلى ذلك بشكل مُلفت للنظر في أعمال الناقد عبد القاهر الجرجاني (400 _ 471 هـ).[8]

والواقع أن النقد التاريخي الإخباري العربي كان بموسوعيته يضم جميع إمكانيات المناهج المختلفة التي عرفناها فيما بعد مع بداية عصر النهضة، لكنها كانت في مراحلها الجنينية التي تسبق لحظة الاستقلال والنضج. نستثني من ذلك بالطبع المنهج البلاغي الذي استطاع كما لاحظنا بفضل استفادته من المنطق اليوناني والعبقرية العربية أن يتطور ويستقل عند عدد من النقاد العرب الكبار، دون أن تغيب الممارسة البلاغية في الكتابات التاريخية الاخبارية.

ويمكن القول بأننا نجد في تضاعيف مكونات النقد التاريخي الاخباري العربي القديم التي نذكرها هنا، بوادر مكوناتِ معظم المناهج التي ظهرت معالمها بارزة في العصر الحديث:

- **هيمنة الطابع الإخباري.**
- **حضور التفسير التاريخي الحضاري**
- **حضور التفسير المذهبي**
- **الشرح اللغوي، والدلالي والعروضي والبلاغي**
- **التفسير البيئي**
- **ملامح التفسير النفسي**
- **ذكر أثر العامل البيولوجي و النفسي في الإبداع**
- **تأثير المعطيات الفيزولوجية ونوعية الغذاء.**
- **الاهتمام بالمؤثرات الأدبية**

---

[8] الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت 1978. وانظر أيضا كتابه أسرار البلاغة: 1978.

وانظر كتاب أحمد مطلوب: **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**. وكالة المطبوعات. ط: 1. 1973. ونحيل أيضا على مقالنا حول منهج الجرجاني تحت عنوان: **المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني. مجلة** جذور. النادي الأدبي الثقافي. العدد: 2. سبتمبر 1999. ص: 210 – 219.

- أحكام القيمة الناتجة عن التذوق.
- العوامل الفطرية والذاتية البيوغرافية.
- وَثاقَةُ معرفة الناقد.

ومن المعلوم أنه قد ساهم في رسم معالم هذه الصورة النقدية التاريخية، **ابن سلام الجمحي، وابن قتيبة (213 – 276 هـ)، وابن المعتز (247 – 296 هـ)** في طبقاته، **وابو الفرج الأصبهاني(284 – 356 هـ) والقاضي الجرجاني (290– 392 هـ)** في وساطته، وغيرهم.(*)

إن المتأمل في مجموع هذه الاهتمامات في النقد التاريخي العربي، سيلاحظ أنها يمكن أن تُصنف إلى ثلاثة حقول أساسية:

- **الحقل الذاتي**: ويشمل كل ما له علاقة بالمبدعين، حالاتهم النفسية وأمزجتهم...إلخ.
- **الحقل التاريخي / الاجتماعي**: ويشتمل على كل ما له علاقة بالمراحل التاريخية والانتماء إلى القبيلة والوسط الاجتماعي.
- **الحقل اللغوي**: ويشتمل على كل ما له علاقة بالنصوص، سواء من حيث بينتها اللغوية أم أسلوبها ومظاهرها البلاغية.

أما سلوك الناقد أثناء بحثه في هذه الحقول فكان يتجه إلى استخدام طاقات ثلاث مع تغليب إحداها حسب الميول الخاصة:

- **طاقة الحدس والتذوق.**
- **طاقة تقديم الانطباعات وعرض الوقائع.**
- **طاقة استنباط القوانين بواسطة العقل.**

والناقد التاريخي الإخباري في جميع الحالات لا يشك أبدا أنه يقدم وعيا كاملا وحقيقيا بالنصوص الأدبية وأصحابها وظروفهم. وهذا ما يمكن تسميته **بوثاقة** الناقد في **عالم** الممارسة النقدية.

(*) **نجد هذه** الخصائص على سبيل المثال في الأعمال النقدية العربية التالية: – الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني. – **طبقات الشعراء** لابن المعتز. – **طبقات الشعراء** لابن سلام الجمحي– الشعر والشعراء لابن قتيبة – **كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه** للجرجاني. وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

ولعله تبين لنا من خلال تحديد الحقول التي اشتغل فيها الناقد العربي كيف أن هذه الميادين الثلاثة هي نفسها التي تشكلت منها المناهج الثلاثة الكبرى التي تم تداولها حتى الآن، وهي:

- **المنهج النفسي.**
- **المنهج الاجتماعي/ التاريخي.**
- **المنهج البنيوي/ البلاغي**

وإنه من الطبيعي أن يتساءل المرء لماذا كانت هذه المناهج الثلاثة هي الأصول الأساسية للنقد الحديث والمعاصر؟ فضلا عن أنها كانت توجد بطريقة جنينية ضمن المنهج التاريخي الإخباري القديم؟

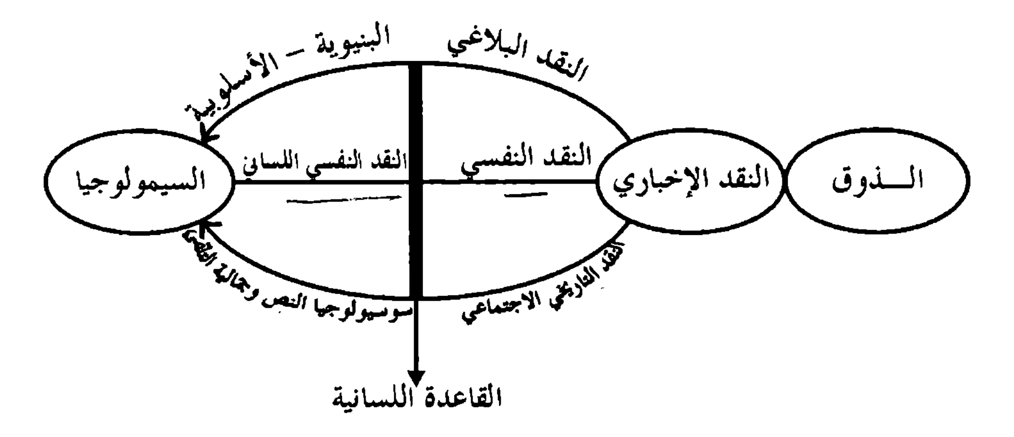
إن هذا يرجع إلى طبيعة النصوص الإبداعية ذاتها، فكل نقد يريد دراستها يواجه فيها ثلاثة مستويات مختلفة:

- **مستوى حضور ذاتية المبدع:** باعتباره مسؤولاً عما أبدعه وباعتبار أن بصماته الخاصة لابد أن تبقى في تضاعيف النص. وهذا هو المستوى السيكولوجي / النفسي.

- **مستوى الوسط الاجتماعي/ والظرف التاريخي:** باعتبار أن النص لا يمكن أن ينفصل عن تأثير البعد الاجتماعي واللحظة التاريخية بكل ما تحمله من حمولة ثقافية وفلسفية.

- **مستوى النص باعتباره بنية لغوية:** تُجسد أولاً القيمة الجمالية للنص وخصائصه المميِّزة وثانيا تحمل في تضاعيفها دلالات معينة تقترحها على القارئ أو تثيرها في نفسه. ولعله من الضروري وضع خطاطة نتبين من خلالها كيف تطورت المناهج إلى أن أصبحت ما هي عليه في الوقت الحالي:

خطاطة تاريخية لتطور المناهج



هكذا نرى أنه في الوقت الذي كان المنهج التاريخي يشكل انطلاقة معظم المناهج الحديثة سواء في العالم العربي أم في الغرب، استطاعت بعض هذه المناهج أن تتطور بعد أن استقلت عن المنهج التاريخي، وقد مكنها من ذلك ظهور وتقدم العلوم الإنسانية: علم الاجتماع ــ علم النفس ــ اللسانيات. ونلاحظ أن هذه المناهج بعد أن استقلت خلال مرحلة معينة بدأت تميل مجددا إلى الالتقاء في منهج واحد جديد هو بديل النقد التاريخي القديم، وهو السيميولوجيا التي تحاول أن تجمع مختلف نتائج تطور المناهج الثلاثة المشار إليها. ومعرفة كيف حصل هذا التجميع من جديد تقتضي في الواقع تتبع رحلة كل منهج على حدة. غير أنه ما دامت هذه المناهج الثلاثة تمثل في الأصل ثلاثة وجوه أساسية مندمجة مع بعضها البعض هي نفسها وجوه الظاهرة الأدبية: الوجه الذاتي، والوجه الاجتماعي والوجه اللغوي، فإن عودتها إلى الالتحام تعد أمرا طبيعيا ما دام أن الإحاطة بالظاهرة الأدبية أو بنص معين لا يمكن أن تحدث إلاّ بدراسته من هذه الجوانب الثلاثة مجتمعة.

وإذا ما فكرنا في تطوير الرسم التخطيطي السابق سنجد أن دائرة السيميولوجيا نفسها قد انفتحت على مسار جديد هو مسار الاكتشافات الخاصة بالذكاء الاصطناعي في حقل علم النفس التجريبي وهذا ما يشير إلى تطور جديد للنقد المعاصر في اتجاه معرفة دور الخطاطات الفكرية للكاتب والقارئ على السواء في عمليتي الإبداع من جهة ومشروع القراءة من جهة ثانية.

إن الاهتمام بمعرفة ودراسة المناهج النقدية له دلالتان:

الدلالة الأولى: هي أننا ينبغي أن نتجاوز اعتبار النقد الأدبي قائماً على دعامة الذوق الشخصي وحده، لأن نتائج الذوق المتجلية عادة في أحكام القيمة غير قابلة للتمحيص مادام أصحابها يصرحون بأن هذا موقفهم الشخصي وللآخرين أن يكون لهم أيضا مواقفهم الخاصة. وهذا طريق لا يقود إلاَّ إلى تشتيت المعرفة بالأدب، وعرقلة أي بحث معرفي به. غير أن كل هذا لا يعني أن النقد الأدبي يمكن أن يستغني تماما عن الذوق فهو موجود علي الدوام في الاختيارات وأحكام القيمة بالضرورة، ولكن ذلك كله لا يكون له أبدا من معنى في غياب الاهتمام بالتعليل والتحليل بهدف بناء معرفة بالنصوص والإقناع بفعالية الأدوات المستخدمَة لبلوغ هذه المعرفة.. ولا يتأتى ذلك إلا في نطاق رؤية منهجية مُستنِدة إلى نتائج التطور الطبيعي للعلوم الإنسانية من جهة، ولمراحل تطور التجارب الأدبية من جهة ثانية.

الدلالة الثانية: هي أننا باهتمامنا بالمناهج النقدية نفتح بالضرورة نافذة واسعة على مختلف تلك العلوم الإنسانية: علم التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، اللسانيات، وأيضاً المنطق، والفلسفة والإعلاميات. ومعلوم أن المرحلة التي ازدهرت فيها مناهج النقد الأدبي، هي فعْلاً مرحلة ازدهار مختلف هذه العلوم الإنسانية. وهذا يعني أيضاً أن الاهتمام بالمناهج هو توجه ضمني نحو تقوية الدور المعرفي للممارسة النقدية وتقليص طغيان الأحكام القيمية والمطلقة الناتجة عن الأهواء والميول الذاتية والإيديولوجية واختلاف الأذواق وغيرها. وهذا الإجراء كفيل بأن يوجه دراسة الأدب بصورة أقوى نحو "الموضوعية" والبحث المباشر في النصوص وفي خلفيات الأحكام النقدية نفسها التي إذا لم تكن صادرة في نطاق التخصص بقيت خارج حدود الممارسة النقدية المعرفية.

ـ النظرية والممارسة في النقد:

تبين لنا مما سبق أن المناهج الأساسية الثلاثة كلها تهتم بالظاهرة الأدبية، غير أن كل منهج ينحاز إلى الجانب الذي يخصه، وعليه فإن السؤال المتداول أحيانا، في الحقل النقدي عن ما هي أفضل المناهج لدراسة النصوص الأدبية؟ هو سؤال يبدو لنا متسما بكثير من السذاجة، إن لم نقل بكثير من قلة الوعي بحقيقة المناهج. وإنه لأمر غير دال أن أقول بأن المنهج النفسي مثلاً هو أفضل المناهج لمعالجة النصوص الأدبية، لأنني عندئذ سأتجاهل جانبين شديدي الأهمية في الأعمال الأدبية، وهما الجانب اللغوي/ البنيوي والجانب الاجتماعي / التاريخي.

وعلى العموم لابد أن نميز أيضا بين من يتأمل في مختلف المناهج النقدية ويدرس فعالياتها وارتباطاتها النوعية بالظاهرة الأدبية، وبين من يمارس فقط النقد الأدبي. فمن حق ممارس النقد الأدبي المتخصص أن يقول ما شاء بخصوص أهمية اختياره المنهجي مثلما أن من حقه أن يسائل نفسه عن أفضل المناهج التي يحسن له أن يعالج بها نصًّا أدبيا وقع عليه اختياره للدراسة. لكن ناقد النقد سيظل ينظر إلى المناهج المختلفة على أنها دائمة الحق جميعا في النظر إلى الأدب من زاويتها الخاصة شريطة أن تبرهن على فعاليتها في فهم النصوص ومواكبة تطورها الدائم والتخلص من الأهواء والنزعات وأحكام القيمة المطلقة. هكذا فدور دارس المناهج يختلف جذريا عن دور ممارس المنهج في تحليل النصوص الأدبية. فباعتباري مثلاً ناقد نقد يلزمني أن أنطلق مبدئيا من أن كل منهج نقدي له مشروعيته الكاملة في التعامل مع النصوص الأدبية حين يركز على أحد جوانبها الأساسية، ويلتزم بأكبر قدر من الموضوعية لكن من حقي أن أبحث فيما أعده هذا المنهج من مفاهيم وأدوات لجعل الناقد الذي يطبقه ناجحاً في مهمته أي متخلصا من الميول الذاتية المفرطة وإطلاق الأحكام القيمية أو إطلاق العنان للميول الاديولوجية والأهواء السياسية وغيرها، ومن حقي أيضاً أن أفحص فيما إذا كانت عملية التطبيق قد سارت في الطريق الصحيح الذي وضعه رواد المنهج أو مُعَدِّلوه، وهل تم الحصول

على نتائج ملموسة تطور معرفتنا بالأدب وبتأويله وتحليله، وكذا بنوعية العلاقة التفاعلية بين النص ومحَلِّله.

لا نريد في هذه الدراسة، كما قد يتخيل للبعض أن نعود إلى ما كان يدعى سابقا في النقد العربي الحديث خلال أواسط القـــرن العـــشرين بـــــ: **المنهج التكاملي** méthode intégrative، الذي دعا إليه قبل زمن بعيد **كمال نشأت** (المـيلاد: 1923) وسيد **قطب** (1906-1966) وغيرهما فيما بعد، لأننا نعرف أن هذا التصور لم يكن يملك رؤية تاريخية ومعرفية بطبيعة المناهج ولا بالعلاقات التفاعلية القائمة بينها وبـــين طبيعـــة الأدب وإنما كان **نقدا تلفيقيا** critique syncrétique، ينطلق من فكـــرة إرضـــاء الجميع وإصلاح ذات البين بينهم، أو مجرد الرغبة في اختبار الجمع بين المناهج المختلفة، بينما نريد في هذا البحث أن نرسم خطاطة المعالم التاريخية لنشأة وتطور المناهج، ونقـــيم فها تفاعليا لتلك التصورات الثلاث الأساسية التي أشرنا إليها سابقا (الذاتي، النـــصي، الخارجي) التي اتصلت في لحظات معينة من التاريخ وانفصلت لتطور نفسها لكي تعود إلى الاتصال من جديد، وهكذا دواليك[9]. كما أننا نريد أيضا أن نـــشير إلى أن تـــاريخ النقد الأدبي هو جهاد مستمر شارك فيه جميع النقاد، سواء في العالم العربي أم خارجـــه، من أجل تخليص الممارسة النقدية من هيمنة الأذواق والنزعـــات الخاصـــة والأهـــواء السياسية بغاية بناء معرفة نقدية تتسم بأكبر قدر من الموضوعية وأن هذا الإجراء لم يكن أبدا من الممكن إقراره، إلا في ضوء التطور الحاصل في جميع مجالات العلوم الإنـــسانية، وفي ضوء الوعي التام بأن الأدب لا ينفصل عن وجوهه الثلاثة الأساسية: الوجه الذاتي والوجه التاريخي الاجتماعي، والوجه اللغوي والتعبيري، وأنه لا سبيل إلى الفصل التـــام بين هذه الوجوه إلا في إطار رؤية اختزالية للنصوص الأدبيـــة، أو في إطـــار اســـتخدام الأدب لأغراض براغماتيه لا غير.

---

[9] انظر تفصيل الكلام عن هذا التصور في مدخل كتابنا الصادر تحت عنوان: **النقد التـــاريخي في الأدب رؤيـــة جديدة**. مرجع مذكور. ص: 1- 19.

2 ـ في تاريخ الذوق الأدبي:

ـ الذوق في النقد العربي القديم:

النقد الذوقي هو إصدار أحكام مباشرة عن بعض الأعمال الأدبية أو أجزاء منها، أو تقويم مقتضب لشاعرية شاعر أو خطابية خطيب دون تقديم تعليلات مفصّلة لهذا الحكم أو الاستناد إلى مبادئ نظرية نقدية محددة سَلَفًا.

وفي كتب الآداب العربية أمثلة كثيرة عن هذه الأحكام النقدية التي كان أساسها الذوق:

– "أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب". فهذا القول هو حكم عام عن شاعرية كل شاعر من هؤلاء، يستند إلى الذوق وحده ويعفي نفسه من التعليل.

– وقد جَمع طه أحمد إبراهيم في كتاب له عن تاريخ النقد الأدبي العربي كثيرا من الأمثلة النقدية التي كان ترتكز على ملكة الذوق عند العرب في العصر الجاهلي ننقل منها ما يلي:

1) ((...وجاء الأَعْشَرُ إلى قُبَّة النابغة الذبياني في سوق عكاظ فأنشده شعرًا ثم أنشده حسان بن ثابت (60 ق هـ – 54 هـ ؛) وتلاه عدد من الشعراء ثم جاءته الخنساء فأنشدته قصيدها في رثاء أخيها صخر التي تقول فيها:

وإِنَّ صخرًا لتَأْتَمُّ الهُداة به ... كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَاسِهِ نَارُ

فأعجب بقصيدها وقال لها: لولا أن أبا بصير ـ يعني الأعشر ـ أنشدني لقلت: إنك أشعر الجن والإنس.))[10]

ونلاحظ أن هذا الحكم النقدي تميزه الخصائص التالية:

[10] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4 هـ. دار الحكمة، بيروت، ص: 12

– إنه حكم مباشر وتلقائي لأنه صدر عن النابغة مباشرة بعد انتهاء الخنساء من إلقاء قصيدها.

– إظهار علامات الإعجاب بالقصيدة، ولاشك أن ذلك تم التعبير عنه أيضًا بانطلاق الأسارير، والترحيب فَضْلاً عن أن الحكم نفسه يتضمن معنى الإعجاب: (إنك أشعر الجن والإنس)

– غياب أي ملمح تعليلي يسند الحكم الذوقي.

– اللجوء إلى المفاضلة بين الخنساء والأعشر. فالخنساء رغم أنها كانت موفقة في قصيدها إلا أنها تأتي بعده في المرتبة وبعد ذلك يأتي الشعراء الآخرون ومنهم حسان بن ثابت.

2) وفي خبر آخر أنه ((اجتمع رهط من شعراء تميم في مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر والمُخبَّل السعدي، وعبدة بن المطلب، وعمرو بن الأهتم (...) وتذاكروا أشعارهم. وقال بعضهم: لو أن قوماً طاروا من جودة الشعر لطرنا. فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم، فطلع عليهم ربيعة بن خدار الأسديُّ (أو غيره في رواية) وقالوا له: أخبرنا أيّنا أشعر، فقال: أما عمرو فشعره برود يمنية تطوى وتنشر، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزوراً(*) قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك، أو قال له شعْرُكَ لم يَنْضُج فيؤكل ولا ترك نيئاً فينتفع به، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده، وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة(*) أحكم خرزها(*) فليس يقطر منها شيء.))[11]

فإضافة إلى ما في هذه الأحكام من تلقائية فإنها تؤكد طابعها الفطري بالنظر إلى أنها تأخذ من البيئة أمثلة تشبيهية تبلور الحكم وتعطيه بعض صفات الشيء الملموس لتجعله قريبا من الأفهام، وهذا نموذج عن نقد الذوق المدعم بقرينة المشابهة والاستعارة التمثيلية.

(*) الجزور: ما يجزَرُ من النوق والغنم.

(*) المزادة: ما يوضع فيه الزاد.

(*) خرزها: أي ثقبها بالخرز وخاطها.

[11] المرجع السابق. ص: 10

هكذا وجدنا أن الذوق في البدايات الأولى لممارسة النقد الأدبي كان هو أساس الحكم، ولذلك رأى الباحث طه أحمد إبراهيم أن هناك مجالين للنقد في العصر الجاهلي:

" الحكم على الشعر والتنويه بمكانة الشعراء، فأما غير ذلك من البحث في طريقة الشاعر أو مذهبه الأدبي أو صلة شعره بالحياة الاجتماعية، فذلك ما لم يعرفه العصر الجاهلي. وغاية نقدهم أن يأخذوا الكلام منقطعاً عن كل مؤثر بل منقطعاً عن بقية شعر الشاعر وفقًا لسليقتهم ثم يفصحون عن رأيهم"[12].

وقد رأى د. محمد منذور أن النقد الذوقي العربي في العصر الجاهلي يعيبه أمران:

"– عدم وجود منهج: وهذا أمر طبيعي في حالة البداوة التي كانت تسيطر على العرب...

– عدم التعليل المفصّل (...) فالتعليل أمر عقلي لا يستطيعه إلا تفكير مكون، وكل تعليل لابد من استناده إلى مبادئ عامة، والعرب لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئًا من مبادئ العلوم اللغوية المختلفة التي لم تدون إلاّ في العصر العباسي"[13] ويستخلص من كل ذلك النتيجة التالية: "إذن فقد ظل النقد في هذه المرحلة إحساساً خالصاً ولم يستطع أن يصبح معرفة تصح لدى الغير بفضل ما تستند إليه من تعليل"[14]

أغلب النقاد العرب القدامى المتأملين في خصائص النقد التذوقي رأوا أنه إحساس تلقائي ومع ذلك وجدوه عند كبار المتذوقين "معرفة" تلقائية ليست واعية بنفسها في الغالب. والمعروف أن ابن سلام الجمحي، وأبا بكر الباقلاني (328 – 402 هـ) والقاضي الجرجاني تحدثوا عن الذوق كطاقة تمييزية ذاتية ناتجة عن مران ودربة[15]. وأفضل نص يوضح طبيعة الذوق ومستوى الوعي به لدى صاحبه هو نص الآمدي الذي جاء فيه:

---

[12] المرجع السابق ص: 16.

[13] د. محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب**. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. دون سنة النشر. تاريخ التمهيد: 1937 ص: 16 ــ 17.

[14] المرجع السابق ص: 17

[15] أنظر تفصيل الكلام عن هذا الموضوع في كتاب توفيق الزيدي: **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع** ــ منشورات عيون 1987 ص: 41 إلى 43.

((... ألا ترى أنه قد يكون فَرَسانِ سَـــليمانِ من كل عيب، موجودُ فيها ســـائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكونَ أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمـــه ألا أهل الخبرة والدربة الطويلة. وكذلك الجاريتان البارعتـــان في الجمـــال المتقاربتـــان في الوصف السليمتان من كل عيب قد يفرق العالم بأمر الرقيق حتى يجعل في الثمن بينهما فضلاً كبيراً، فإذا قيل له وللنخاس من أين فضَلْت أنت هذه الجارية على أختها؟ ومـــن أين فضلت أنت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما، وإنما يعرفه [أي الفرق] كل واحد منهما بطبعه وكثرة دربته وطول ملابسته، فكذلك الشعر قد يتقارب البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجودُ في معناه إن كان معناهما مختلفا وقد ذكر هذا المعنى بعينه محمد بن سلام الجـــمحي وأبـــو علـــي دعـــبل بن علي الخزاعي في كتابيهما))[16]

وسواء رجعنا إلى كلام ابن سلام الجمحي الكثير التداول أو نظرنا إلى ما ذكـــره الآمدي تكراراً لكلام ابن سلام ودعبل، فإننا نجد أن الذوق، وإن كان إحساساً ذاتيـــا، فإن صفة المعرفة ملازمة له، لأنها هي المسؤولة عن هذا الإحساس الذوقي، لكنها ليست المعرفة القابلة لأن تُعلَّم للآخرين لأن صاحبها نفسه لا يدرك أسرارها:

((... فإذا قيل له وللنخاس من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها؟ ومـــن أين فضّلْتَ أنت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما))

فالجملة الأخيرة هنا هي الحاسمة في أمر نوعية المعرفة الذوقية، التي لابد أن نميزها عن المعرفة المسنَدة بالتحليل والتعليل.

هذا ما يفسر كيف أن النقد الأدبي، وإن كان يعتبر الذوق مسألة أساسية ومرحلة ضرورية، فإنه لا يرى أن دراسة الأعمال الأدبية في إطار منهجي يكفي فيهـــا الـــذوق وحده، فإذا ما اقتصر الأمر على الذوق فقط فسيكون مجال النقد بابا مشرعًا للعـــالِم وغير العالم على السواء.

الذوق في النقد الرومانسي:

---

[16] المرجع السابق ص: 42 ـــ 43.

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث سنجد تياراً أدبيا ونقديًّا يعيد للذات دورها الأساسي في النقد، وهذا هو التيار الرومانسي، ذلك أن النزعة التأثرية جاءت كبديل للنزعة العقلية الكلاسية، كتب **الفريد دوموسيه** يقول:

"إذا وضعت يومًا كتابا في فن الشعر فسيكون أوَّلَ مبادئه الابتعادُ عن العقل".

كما قال أناتول **فرانس** Anatole France (1844 – 1924):

"إن الذي يحاضر في الأدب إذا كان مُخْلصًا حَقًّا، بدلاً من أن يقول أيها السادة سأتحدث إليكم اليوم عن باسكال أو راسين أو شكسبير فإنه سيبدأ محاضراته قائلاً: أيها السادة سأتحدث إليكم اليوم عن نفسي في علاقتها مع باسكال أو راسين أو شكسبير".

لم يخرج النقد الرومانسي الفرنسي كثيراً عن هذا الاتجاه الذي يعطي أولوية كبيرة لمسألة التجاوب الذاتي مع الأعمال الأدبية، وذلك على حساب التحليل الموضوعي للنصوص، غير أن سانت بوف **Sainte-beuve** (1804 – 1869)، وإن كان قد اعتبار الذات منطلق المعالجة النقدية، فإنه عدَّ ذلك مرحلة فاصلة بين غلبة الأحكام الشخصية وبداية وضع أسس عقلانية للنقد الأدبي تراعي حضور الموضوع. كان هدفه الأساسي من النقد هو تقديم صورة تامة للأديب الإنسان من خلال **التعاطف** sympathie مع أعماله. وهنا بالتحديد يكمن الجانب الذاتي في العملية النقدية:

"إن سانت بوف لا يريد أن يكون مؤرخًا بل "نحاتا" إنه لا يريد أن "يصنع" ترجمة حياة نفسية وإنما يطمح إلى أن يؤلف صورة الأديب موضوع البحث. وهكذا فإن الأبحاث الوثائقية (...) لا تكفي، يلزمه ليجد الوحدة الإجمالية للوصف أن يستعمل حدسه كشاعر وموهبته في التجاوب. ويُصبِحُ النقد بمفهومه هذا خلْقًا وابتكاراً مستمرين"[17].

نجد فيما يخص النزعة التأثرية التي تعتمد التذوق أن صداها امتد إلى النقاد الذين وضعوا أسسًا موضوعية للنقد فيما بعد، إذ وجدنا لانسون يدافع عن الذوق باعتباره

[17] كارلوني وفيلو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، عويدات بيروت باريز ط: 2، 1980. ص: 37.

استجابة فنية وعاطفية تُظهر مدى قابلية الناقد للتعرض لتأثير المؤلفات التي يتعامل معها؛ يقول في هذا الصدد:

"... لن نعرف قطُّ نبيذاً بتحليله تحليلاً كيماويًا أو بتقرير الخبراء دون أن تذوقه بأنفسنا، وكذلك الأمر في الأدب فلا يمكن أن يحل شيء محل التذوق، وإذا كان من النافع لمؤرخ الفن أن يقف أمام لوحات زيتية مثل "لوحة" يوم الحساب أو "لوحة" حلقة الليل، وإذا لم يكن ثمة وصف أو تحليل فني في قائمة المتحف يستطيع أن يحل محل إحساس العين، فكذلك نحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبي أو قوته ما لم نُعَرِّض أنفسَنا أولاً لتأثيره تعريضًا مباشراً، تعريضًا ساذجا"[18]

ونلاحظ هنا أن نفْسْ التشبيهات التي قدمها النقاد العرب يُعَادُ إنتاجها في الحديث عن التذوق لدى نقاد الغرب الرومانسيين، مما يدل على أن "فلسفة" التذوق لها منطلقات واحدة في كل العصور.

ويلتقي هذا النقد، مع المحددات التي استُخرجت من التذوق الفني في علم الجمال الحديث: فقد قيل بأن التذوق الجمالي يشتمل ثلاث فعاليات تحدُثُ دفعة واحدة:[19]

- **الحساسية الجمالية** sensibilité esthétique، وهي الميل الخاص لدى كل ناقد عفوي إلى مستوى معين من مستويات الإبداع الأدبي أو الفني. فبعضنا يتذوق الفن الراقي والبعض الآخر يتذوق الفن الشعبي أو فن الطبقات الوسطى... الخ.

- **التفضيل الجمالي** prédilection esthétique: وينتج التفضيل الجمالي عن عقد مقارنة ضمنية بين مستويات متحققة من النتاجات الأدبية أو الفنية. وهو ما لاحظناه في حكم النابغة السابق. وينتج عن التفضيل الجمالي قبول أو رفض بعض الأعمال أو إخضاعها للتراتبية كما رأينا.

---

[18] أنظر ما قاله لانسون تحت عنوان: **ضرورة التذوق الشخصي** "في بحثه" **منهج البحث في الأدب واللغة**" ترجمة د. محمد مندور. وقد ألحقت الدراسة بكتاب مندور **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر دون سنة الطبع ص: 404.

[19] انظر كتاب: **دراسات نفسية في التذوق الفني**. إعداد: د. شاكر عبد الحميد ومساهمة باحثين آخرين. مكتبة غريب. 1989. ص: 21.

- **الحكم الجمالي** jugement esthétique: وهو الاستناد إلى عرف أو اتفاق ذوقي عام لإصدار موقف من العمل الخاضع للذوق. وميزة هذا الجانب أن الحكم ليس من الضرورة أن يعتمد على الفن المُتَذوَّق في حد ذاته بل أيضا على ما هو شائع أو مُهيمِن من مقاييس جمالية متداولة لدى الذوق العام أو في المقاييس النقدية المسطرة سابقا.

ولا يقوم التذوق الجمالي إلا على ركيزة العلاقة التأثرية بين العمل والقارئ أو الناقد والنص الأدبي، وهي علاقة تحكمها الصلة الخفية عبر النص بين المؤلف والقارئ، إذ يفترض أن يعيد المتلقي إنتاج جميع الاحساسات ويَعرِض صفحة ذاته لتلقي التأثيرات من النص. وهذا ما يجعل نتيجة القراءة منحصرة غالبا في إعادة صياغة العمل بأسلوب خاص وتقديم كل الانطباعات وأحكام القيمة الممكنة.

الذوق في النقد العربي الحديث:

سنجد أن نزعة التذوق وحدها تحاول أن تهيمن على مفهوم النقد في الأدب العربي الحديث بحيث تُعطى لمهدات العملية النقدية (تحقيق النصوص وضبطها) مهمة الاستفادة من التحليل الموضوعي التمهيدي، ويستأثر الذوق بباقي العملية النقدية: هذا ما نجده واضحًا على الأخص عند طه حسين (1889 – 1973م)، كما في قوله التالي:

"... فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلاّ إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص. أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الواجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، لكني لست عالماً حين أدلك على مواضع الجمال الفني من هذا النص. وإذن فليس عليك أن تقبل ما أقوله ولهس لك أيضًا أن تنكره. وإنما لك أن تنظر فيه، فإذا وافق هواك فذاك، وإن لم يوافق هواك فلك ذوقك الخاص"[20].

وهذا أكثر الآراء تطرفًا في مسألة الذوق، لأنه في الواقع لا يأخذ حتى بمفهوم الذوق الملازم للدربة والممارسة، بل يتركُ العملية النقدية المتصلة به موكولة إلى أهواء

---

[20] طه حسين: في الأدب الجاهلي. دار المعارف بمصر 1969. ص: 51.

الأفراد ولا يَشترِط ضرورةَ التمييز مثلاً بين سلطة متذوق محترف وعشوائية متذوق جاهل ومعاند.

وتجدر الاشارة إلى أنه كانت لطه حسين آراء تميل أحيانا إلى التحليل الموضوعي ولكنها في الأغلب الأعم تتركز على مسألة تحقيق النصوص من الناحية التاريخية، أما تحليل النصوص الأدبية فلم يظفر من طه حسين إلا بالتلخيصات الجذابة وأحكام القيمة المتواترة التي هي مظهر أساسي من مظاهر التذوق.وقد سار في كتابه المسهب **حديث الأربعاء** على هذا المنوال ومن أمثلة تعليقاته النقدية المشبعة بالحس الذوقي: قوله عن مرثية لبيد لأخيه ومطلعها:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالعُ * وتبقى الجبالُ بَعدنا والمصانعُ

((أتعرف أجمل من هذا الشعر معنى وأرصن منه لفظا وأروع منه أسلوبا وأدنى منه للصدق وأنطق منه بالحق وأعظم منه حظا من هذه السذاجة الحلوة التي لا تتناول معانيها الراقية من بعيد وإنما تتناولها من قريب، تتناولها من أقرب ما تتناول المعاني؟ فالشاعر لا يجهد نفسه ولا يجهدك وإنما ينظر ويحملك على أن تنظر معه إلى النجوم التي تطلع وتغيب والى الجبال المستقرة على الأرض ثم إلى الإنسان، وإذا هو يرى وأنت ترى معه، أن النجوم على اختلافها طلوعا وغروبا باقية. تذهب الأجيال والأجيال، وهي ترتقي السماء وتغرب، لتشرق مرة أخرى وتغرب، وإذا الجبال كذلك ثابتة مستقرة، تذهب الأجيال والأجيال وهي في مكانها لا تريم... الخ.))[21]

الإشكالية التي يطرحها فعْلا مثل هذا النقد، هي أنه غير قابل لأن نقول عنه صحيح أم خاطئ، لأنه يعتمد أولا على جملة من أحكام القيمة التي تعبر مباشرة عن ذوق طه حسين الخاص: (أجمل، أرصن، أروع، أدنى، وأنطق، أعظم، السذاجة الحلوة، المعاني الراقية) ولأنه ثانيا يعيد صياغة النص الشعري بأسلوبه النثري الشاعري، حتى إننا نجد أنفسنا أمام نص أدبي جديد ليس من الضروري أن يكون هو بالتحديد ما يطابق القصيدة ذاتها. وهكذا فالنقد الانطباعي التذوقي لا ينتج إلا خطابا شعريا أو أحكاما قيمة لا سبيل إلى مناقشتها بالتفكير المنطقي أو بالحجة النصية.

---

[21] طه حسين. حديث الأربعاء. دار المعارف بمصر. ج: 1. دون سنة الطبع. ص: 52-53.

أما عباس محمود العقاد (1889 – 1964 م) فقد رفض، رغم اعترافه بالذوق، انفراده وحده بمهمة النقد الأدبي: ((فالنقد الذي لا مقياس له غير ذوق صاحبه ولا غاية له إلا أن يخرج بك من العمل الأدبي بأثر يدعيه ولا يقبل المحاسبة فيه، إنما هو ثرثرة لا خير فيها))[22] وكأنه هنا يتحدث بالفعل عن طريقة طه حسين التي رأينا. والواقع أن العقاد كان صارما في انتقاد من يرفعون شعار الذوق وحده في النقد، حتى أنه تندر بهم ووصفهم بأنهم مخلوقات من الشمع الذائب. ومما قاله في هذا المقام:

((من الذي لا يؤسفه أن يسمع نقادنا وقراءنا يتسكعون في لطائفهم ورقائقهم الغثة فيعجبهم الهذر، إذا وافق ما يتحرونه من أصول الرقة، ويثقُل عليهم الكلام الفحل إذا خلا من تلك الأصول التي يتمحلونها ويقولون: هذا مما لا يسيغه الذوق ولا ينبغي أن يخاطب به المحبوب أو يشبه به، وهذا يزري من لطافة الشعر وحلاوته، وهذا قبيح بالغزل والتشبيب، وهذا كلمة غليظة أو لهجة خشنة إلى غير ذلك، حتى يخيل إليك أن القوم خلقوا من الشمع الذائب لا من الطين اللازب))[23]

أما د. **محمد مندور**(1907 – 1965 م) فيمضي في نفس اتجاه العقاد حين يسجل حضور النقد التأثري الذوقي في تاريخ النقد العربي، ولكنه يعتبر المرحلة التأثرية لحظة فطرية في الممارسة النقدية، وأنه بعدما تطورت ملكات التفكير والتقعيد تحول النقد إلى ممارسة واعية تعتمد على التفسير والإقناع، أي تحويل الحكم النقدي إلى معرفة موضوعية يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها، لكن على أساس حوار فكري قائم بين الناقد وغيره من المهتمين.[24]

وأهم فكرة تبلورت عند هذا الناقد هي أن الانتقال من التأثر والذوق إلى النقد المنهجي دليل على نمو ملكة التفكير النقدي عند الإنسان[25]، وكأنه انتقل من المرحلة البدائية إلى مرحلة جديدة يحاكم فيها أحكامه وذوقه ويناقش أسبابه بالاعتماد على قواعد مستنبطة من النصوص ذاتها ومن مبادىء التفكير المنطقي والحجاج.

---

[22] عبد الحي دياب: **عباس محمود العقاد ناقدا**.. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. 1965. ص: 265.

[23] انظر المرجع السابق .. ص: 265.

[24] محمد مندور. **الأدب وفنونه**. دار نهضة مصر للطبع والنشر. الطبعة: 2. (دون سنة الطبع) ص: 139-141.

[25] نفسه. ص: 137.

يتبين إذن أن اعتماد الذوق وحده في الممارسة النقدية لا يُفضي إلى تأسيس ممارسة معرفية لدراسة الأدب وتقويمه، كما أنه يترك المجال مفتوحا لتدخل غير المتخصصين والقراء العاديين للتشويش على الفاعلين الأساسيين في الحقل النقدي. غير أن تاريخ الممارسات النقدية والمنهجية كان دائما يسير في اتجاه تجاوز وتنحية هذه المحاولات غير المؤسَّسة منهجيا لفائدة المعرفة المنهجية بالأدب وطرائق تحليله.

الأدب من وجهة النظر التاريخية

- الأصول العربية للمنهج التاريخي:

تختلف نشأة النقد التاريخي العربي عن نشأة النقد التاريخي في فرنسا على سبيل المثال. إذ لم تكن أثناء ظهور إرهاصات هذا الاتجاه في العالم العربي نظرية تاريخية متكاملة، بينما كانت بين يدي النقاد الغربيين الفلسفة التاريخية الألمانية وأهمها فلسفة هيكل. ومن الصحيح أن الثقافة العربية بلورت نظرية متكاملة للتاريخ ظهرت في القرن الثامن الهجري وهي النظرية الخلدونية، غير أن زمن ظهور هذه النظرية جاء متأخراً كثيراً عن ازدهار الأدب والنقد الأدبي في الماضي، ولذلك لم يكن للنقد العربي على الخصوص حظ في الاستفادة منها.[1]

اهتدى النقاد ذوو الحس التاريخي في القديم إذن بمعارفهم الشخصية وبمستوى الوعي بالتاريخ الذي كان شائعاً في عصرهم. هكذا نجد ابن سلام الجمحي، ينتبه إلى ضرورة تحقيق النصوص وضبط الروايات لاستخلاص القصائد الصحيحة، وذلك ينم عن وعي بالدور التاريخي وتأثيره في بنية النصوص بسبب تعاقب الروايات وتدخل الأهواء والأغراض القبلية والصراع الملازم لها في تشويه الصورة الحقيقية للنصوص المروية، وهو القائل في هذا الصدد:

"... فلما راجعت العربُ روايةَ الشعر وذِكْرَ أيامها ومآثرها، اسْتَقل بعضُ العشائر شعْرَ شعرائهم وما ذهبَ من ذِكْرِ وقائعهم. وكان قَوْمٌ قَلَّتْ وقائعهم

---

[1] انظر كتابنا: **النقد التاريخي في الأدب** ، فقد شرحنا فيه أسباب التأخر الحاصل في تطور النقد التاريخي العربي القديم بسبب تأخر اكتمال النظرية التاريخية. تلك التي تبلورت على يد العلامة ابن خلدون. وهو ما جعل دراسة الشعر والفنون الأدبية تخضع في القديم إلى الرؤية الاخبارية إلى جانب التحليل البلاغي الذي كان له حظ التطور المبكر في الثقافة العربية، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة . 1999. ص: 11.

وأشعارهم وأرادوا أن يُلْحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألْسُن شعرائهم ثم كانتِ الروّاةُ فزادوا في الأشعار، وليس يشْكُلُ على أهل العِلْمِ زيادةُ ذلك ولا ما وضع المولّدون"[2]

وإذا كان.د. محمد مندور قد رأى أن مسألة تحقيق النصوص عند ابن سلام متميزة عن تفسيره للظواهر الأدبية[3]، فإننا رأينا مع ذلك أن ابن سلام قد فسر أيضاً ظاهرة أدبية وهي نحل الشعر، بنفس الطريقة التي فسَّر بها قلة الشعر في الطائف ومكة وعُمان وكثرته بالمدينة، أو غير ذلك من الظواهر الأخرى. وعلى العموم فقد اهتدى ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات الشعراء بحسه التاريخي، ولذلك جاء نقده في شكل ملاحظات متقطعة لا تحكمها نظرية واضحة في التاريخ. وقد مكننا الإطلاع على منهجه في كتابه طبقات الشعراء من استخلاص دعائم ممارسته النقدية[4] فوجدناها تقوم على ما يلي:

- **التفسير التاريخي والبيئي للظواهر الأدبية.**
- **الاهتمام بالعناصر البيوغرافية.**
- **الانتباه إلى المعطيات الاجتماعية.**
- **الذوق.**
- **المقياس اللغوي.**
- **المقارنات.**
- **تحقيق النصوص.**

وإذا انتقلنا إلى منهج ابن قتيبة نجده يمثل خطوة متقدمة ملحوظة في النقد التاريخي، فمن خلال مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" يمكن للملاحظ أن يستخلص المستويات التالية:

---

[2] ابن سلام الجمحي: **"طبقات الشعراء"** دار النهضة العربية، بيروت (دون سنة الطبع ــ النص مأخوذ عن طبعة ليدن 1913) ص: 14 من النص المحقق.

[3] أنظر : **النقد المنهجي عند العرب** ص: 18 ــ 19 (وهو مرجع مذكور).

[4] أنظر كتابنا: **النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة** وخاصة تفصيل للكلام عن طبيعة النقد الإخباري عند جملة من النقاد العرب. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 1999. ص: 59 – 79.

– المستوى الإخباري، ويتضمن الخلفية التاريخية وتفسير الظواهر الأدبية.

– المستوى النقدي اللغوي.

– مستوى المؤثرات الأدبية.

– المستوى النظري والفنِّـــي، كالحديث عن أقسام الشعر وطبقاته، والوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسنه[5].

– الاهتمام بالعوامل النفسية التي تحدد طبيعة الإبداع، وهذا تفـــسير للظـــواهر الأدبية لكن ليس بعوامل تاريخية بل بأحوال الذات المبدعة:

" وللشعر تاراتٌ [أي فترات] يَبْعُد فيها قريبه ويُسْتَصْعَب فيها ريِّــضهُ، وكـــذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديـــب وعلـــى البليغ الخطيب، ولا يُـــعرف لذلك سبب إلاّ أن يكون من عارض يعترضُ على الغريزة من سوءِ غذاءٍ أو خاطر غَـــمٍّ "[6].

لقد سار ابن قتيبة على طريقة ابن سلام في تفسير الظواهر الأدبية اعتماداً علـــى معطيات تاريخية وبيئية و أشهرُ تفسير قدمه في هذا المجال قوله نقلاً عن بعض أهل العلم:

"وسمعتُ بعض أهل الأدب يذْكُـــر أن مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الـــديار والدمن، والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربْـــعَ واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلةُ المدر لانتقالهم من ماءٍ إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان... إلخ "[7].

وعلى العموم يتضمن هذا التفسير، إلى جانب المعطيـــات التاريخيـــة والبيئيـــة، معطيات نفسية (ارتباط الغزل بالنفوس) ومعطيات منطقية (تقديم الرحلة عن المدح).

أما ابن المعتز في <u>طبقات الشعراء</u>، فقد أسس نقداً تاريخيا يركـــز فيـــه علـــى الشخصية المبدعة. وعمله شبيه بما قام به الناقد الرومانسي الغربي ســـانت بـــوف، إذ كانت نزعته التاريخية تهدف إلى بناء صورة وافية عن شخصية الشاعر: مميزاته، ملكاتـــه

---

[5] ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**. دار الثقافة، ج 1، ط 4، بيروت 1980. ص: 7.

[6] المرجع السابق ص: 25.

[7] المرجع السابق ص: 20.

الفكرية، سرعة بديهته مثلاً وكل ما له دورٌ في فهم أشعاره، ويُضاف إلى ذاك استخدامه لأحكام القيمة المعبرة عن بعض تجليات حسه الذوقي.

ولا يمكن الحديث عن النقد التاريخي في الأدب العربي القديم دون الإشارة إلى كتاب **الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني** " فميزة هذا الكتاب الأولى هي الإسهابُ في ذكر التفاصيل سواء ما كان منها مرتبطاً بالحياة الثقافية والحضارية والسياسية أم ما كان منها متصلا بالشاعر أو المغني أو صاحب الصوت الغنائي (= الملحن) ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب نموذجاً متميزاً عن النقد الإخباري التاريخي في الأدب العربي. وعلى العموم يتأسس منهج الأصفهاني على المعطيات التالية [8]:

- الإفاضة في الخبر والتأريخ.
- تقديم المعلومات البيوغرافية.
- تحديد الإطار "الإديولوجي" أو المذهبي (وهذا يشكل جانبا اجتماعيا في النقد).
- تحديد المضامين الأدبية (الميل إلى ما يشبه "النقد الموضوعاتي").
- ذكر العيوب والمحاسن.
- المقارنة بين الشعراء (المفاضلة).
- الشرح اللغوي (الضبط المعجمي).
- تحقيق وضبط النصوص من حيث الرواية.

ـ الأصول الغربية للمنهج التاريخي:

سنركز في الحديث عن الأصول الغربية للمنهج التاريخي على الصورة التي قدمها لنا النقد الفرنسي لما يُدعى بالنقد التاريخي في القرن التاسع عشر.

لقد ظهر اهتمام خاص مع بداية القرن التاسع عشر في فرنسا بإعادة كتابة التاريخ الوطني، وكانت هذه الترعة مدفوعة بتأثير الهيجيلية الألمانية، ذلك أن التاريخ قبل هذه الفترة كان عبارة عن سرد للوقائع لا يقدم للقارئ تصوراً مبنينا ومفكراً فيه

---

[8] أنظر تفصيل هذه المعلومات في كتابنا: **النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة** وخاصة تفصيل للكلام عن طبيعة النقد الإخباري عند جملة من النقاد العرب. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 1999. ص: 59 – 79.

من قبل المؤرخ وإنما يعيد سرد الأحداث والتواريخ في شكل أخبار ووقائع. وهو ما كان يجعل القارئ أمام مادة خام، عليه أن يعيد صياغتها من أجل فهم ما وراء وقائع التاريخ. وهذه كانت تشبه الى حد كبير حالة النقد الاخباري العربي.

إن رد الاعتبار للتاريخ الوطني وللمؤرخ بحكم أنه قادر على صياغة تصور شامل للمرحلة الحضارية التي تمر بها أمة من الأمم هو ما جعل كتابة التاريخ تتجه نحو إبـــراز الخصائص البيئية ومميزات الإنسان الذي يعيش فيها وكذا مميـــزات نتاجاتـــه الفكريـــة والإبداعية، هكذا كتب جُـــول ميشليه Michelet (1798 – 1874) مؤلّفـــهُ تـــاريخ الثورة الفرنسية الذي (صدر بين سنتي : **1847** و **1853**م) ونقل فيه الوقائع التاريخية إلى صور والأشخاص إلى رموز[9] كما أولى أهمية بالغة لدور المؤسسات والعادات والثقافة الفنية والدينية. أما الفن فقد أصبح بالنسبة إليه أكثر من وثيقة، إنه رمز حضاري. لقـــد تجاوز مشليه رسم المظهر الخارجي للحياة وحاول أن يَنفُذ إلى جوهر هذا المظهر وكأنـــه كان يريد أن يبحث عن روحه داخل الكائن واعتبار هذه الروح نفسها رمـــزاً لفتـــرة تاريخية معينة[10]. ولعله كان مؤمنا بوجود فكرة مطلقة كامنة وراء التاريخ، وهنا يتجلى بوضوح اثر الفكر الهيجيلي الألماني في تصوره التاريخي. كان مشليه لا يريد أن يُـــسجل الوقائع التاريخية ولكن يريد أن يرسم انطباعاته الخاصة التي تتركها الوقائع والشخصيات التاريخية.وقد كتب في مقدمة كتابه تاريخ الثورة الفرنسية قائلا:

" لا أحد من رواد الثورة الكبار هؤلاء لم يحرك فيّ ساكنا، ألم أعش معهم ألم أتتبع كل واحد منهم في أعماق تفكيره وفي التحولات التي طرأت عليه مثل مصاحب مخلص، ومع طول المعاشرة أصبحتُ واحداً منهم مستأنساً بهذا العالم الغريب"[11].

وعلى العموم فسنجد هذا الميل إلى تفسير التاريخ والوقائع الفنية **بجوهر روحـي** essence spirituelle رائجا لدى جميع النقاد المتأثرين بالنزعة التاريخية الجديدة، ســواء

---

[9] **Le Dictionnaire Essentiel**: Encyclopédie illustrée. Hachette: 1993, p: 1185 - 1186.

[10] أنظر تفصيل هذه الخصائص في كتاب فليب فان تكيم Ph. Van Tighem :
Le Romantisme français. Que sais-je ; 1966; p: 101

[11] **Histoire littérature histoire et interprétation du fait Littéraire** P:54.

بشكل خفي أم ظاهر. وقد كانت النزعة الرومانسية في مجـالي الأدب والنقـد علـى السواء، تتلاءم مع هذا التصور المثالي للتاريخ.

ـ سانت بوف Sainte-Beuve 1804 – 1869

تأثَّـر سانت بوف بهذا الاتجاه العام لكتابة التاريخ عند ميشليه، وهو من النقـاد الأوائل الذين وضعوا الخطوات الأولى نحو تشييد نقد أدبي جديـد يتجـاوز **النزعـة العقائديـة** dogmatisme التي كانت تؤمن بقدسية النماذج الأدبية الكلاسيكية وترى أن جميع الكتاب ينبغي أن يتقيدوا بالأصول المسطرة في أدب الأوائل:

"فبفضل سانت بوف تجدد النقد الأدبي بشكل تام، فالأمر لم يعد أبداً يتعلق ـــ في نظره ـــ بتصنيف الأعمال حسب الاستحقاق بخصوص أكثرها علاقة بنموذج جامد؛ إن الأمر لم يعد متعلقا بالحكم أكثر مما هو متعلق بفهم العلاقات: علاقات النتـاج "الأدبي" بالإنسان، وعلاقته بالنتاجات الأدبية السابقة والعتيقة، وطنية كانت أم خارجية: هكذا أصبح النقد هو دراسة **العلاقات**. وهذا مسار لا نهائي الخصوبة، ومنه ستنبثق منهجية **هيبوليت تين** Hyppolyte Taine (1828 _ 1893)، ومجموع التاريخ الأدبي المعاصر"[12].

إن الحس التاريخي يتجلى عند سانت بوف من خلال اعتبار العمل الأدبي لـيس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لاكتشاف خصائص الإنسان الذي يقف وراءه. والحديث عن الخصائص المميزة للشخص هو وجه من وجوه استقراء التاريخ، لأن ذلك يقتـضي من الناقد:

"جمع عدد كبير من الحكايات عن الكاتب موضوع البحث، فتارة يَبحَثُ عـن أصله، وفي أية ظروف نما حتى يجد عقدة شخصيته و يمسك المؤلفَ في اللحظة التي خلقَ فيها أول أثر ممتاز لهُ وطوراً يبعثُه مرة أخرى أمام أعيننا في فترة نضجه، وذلـك بعُـدَّة تفاصيل حياتية مُـعـبِّـرة. وهكذا تنتظم الصورة شيئاً فشيئًا: لأن سـانت بـوف لا يريد أن يكون فقط مؤرخاً بل "نحاتا" إنه لا يريد أن يصنع "ترجمة حياة نفـسية" وإنمـا يطمح إلى أن يؤلف صورة الأديب موضوع البحث"[13].

---

[12] Ibid ... p: 105

[13] كارلوني وفيلو: النقد الأدبي ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت. باريس. ص: 37.

ولاشك أن ما لاحظه الدارسون بخصوص منهج سانت بوف إنما هو تلخيص لأقواله النظرية المشهورة أو لممارسته الفعلية في التحليل. ومن آرائه النظرية الشائعة قولُه:

"ليس الأدبُ مُنفصلا في نظري عن الإنسان، فباستطاعتي أن أتذوق مُؤلَّفاً أدبياً ولكن من الصعب علي أن أحكم عليه من غير معرفة بالكاتب نفسه، ذلك أنه مثلما تكون الشجرة يكون ثمرها؛ فالدراسة الأدبية تقودني بطريقة طبيعية إلى الدراسة الإنسانية".

وكذلك قوله:

"يَلْزَمُ أن يُؤخذَ من دواةِ كلِّ كاتب المدادُ الذي يُقصد رسمه به".

أو قوله:

"أريد أن تكون الدراسات الأدبية قادرة في يوم من الأيام على أن تصبح وسيلة لإقامة تصنيف للذهنيات".

لم يوسع سانت بوف دائرة التاريخ لتشمل خصائص فترات كاملة، لأنه ظل مرتبطاً في أغلب دراساته برسم الحياة الشخصية للمؤلف. غير أن بعض مقالته القليلة خرجت من نطاق الدائرة الشخصية للمؤلف إلى مجال أوسع، من ذلك أنه وضع الشاعر لامارتين مثلا في إطار العاطفية الدينية التي سادت طوال فترة تاريخية معينة، كما وضع الكاتب الكلاسيكي الفرنسي **فرانسوا دولاروش فوكو** **Francois de la Roche Foucault (1613 – 1680)** في إطار تاريخ اللغة الكلاسيكية وأدبها[14].

إنه إذن من الممكن القول بأن تاريخية سانت بوف لم تنطلق إلى الحدود القصوى التي بلغها التاريخ الأدبي على يد أتباعه من النقاد، لأن فلسفته في النقد كما أشار إلى ذلك **روجيه فايول** Roger Fayolle **(1928 – 2006)** ظلت تتحرك في نطاق نشاط وفعالية الأفراد:

((المؤلف الذي يبدع النتاج الأدبي ويعبر عن نفسه فيه، والقارئ الذي يبعث الحياة في النتاج بقراءته وحدها وبواسطة الانطباعات التي تنشأ في ذاته مع هذه القراءة،

---

[14] المرجع السابق... ص: 38 ــ 39.

بحيث يتمكن من أن يعرفنا كيف استطاع المؤلف أن يبدع عمله وكيف يمكننا أن نتعرف على حقيقته من خلال عمله. ويقتضي ذلك كله تذوق العمل الأدبي وتعيين ووصف، وتصنيف الشجرة التي أنتجته[15].))

إن نزعتي التأريخ والتصنيف عند سانت بوف لم تمنعاه مع ذلك من استخدام ذوقه كما تبين من الرأي السابق، كما لم تجعلا نقده خالياً من أحكام القيمة، ولكن يمكن القول بأنه ابتعد بشكل يكاد يكون نهائياً عن النزعة العقائدية في النقد، تلك التي كان من أهم خصائصها تقديس النماذج الكلاسيكية واعتبارها المثل الأعلى في الإبداع الأدبي.

وخلاصة القول فنقد سانت بوف تجتمع فيه الخصائص التالية:

– استخدام الذوق والتعاطف مع الأعمال الأدبية مما جعله نقداً انطباعياً في كثير من جوانبه وتقويميا أحياناً.

– الاستفادة من النزعة التاريخية وتسخيرها من أجل استخلاص صورة المبدع من خلال أدبه أولا ومن خلال المعلومات المتوفرة عنه خارج أدبه ثانيا، وهذا يسهل إدراك العلاقات القائمة بين النتاج والمبدع والواقع.

– الميل إلى التصنيف classification واكتشاف الأنماط الذهنية المختلفة انطلاقا من دراسة النتاجات الأدبية، وفي هذا الجانب تأكيد على الحضور المبكر للنزعة العلمية التي سنراها تهيمن بشكل بارز في نقد تين، و برونتيير.

– هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828 – 1893):

مع بداية سنة 1855 بدأ التحول يطرأ على نظرة الإنسان الأوربي فيما يخص تأمله للواقع، فلم تعد النظرة التاريخية التي تدعي المعرفة الكلية بالأشياء مهيمنة، لأن النزعة العلمية المهتمة بالتفاصيل وتحليل الظواهر بدأت تغزو أفكار الناس وخاصة في مجال العلوم البحتة، وتسرب هذا الحس الجديد إلى مجال العلوم الإنسانية.

---

[15] Jean Louis Cabanes: **critique littéraire et sciences humaines**. Privat éditeur 1974; p: 13 - 14.

ووجدنا هيبوليت تين يسجل على المؤرخين من أمثال ميشليه ملاحظات تتضمن بعض السخرية من طريقة نظرهم للتاريخ، فقد وصفه بـ "المؤرخ الشاعر" مع نبرة من الاستعلاء من شأنها أن تجرح مشاعر مشليه، وهو يقصد من وراء ذلك خلو منهج ميشليه من كل حس علمي في نظرته للتاريخ[16].

تحدث إميل زولا Emile Zola (1840 – 1902) ، وهو أحد تلامذة تين عن الخصائص المميزة للنقد الجديد الذي شيده أستاذه فقال:

" أعتقد أنه شكَل المنهج الوحيد الممكن للنقد الأدبي، لقد أدخل فيه طابع الدقة الذي يتميز به العلم إلى جانب كل ما تتمتع به الشخصية الحية للفنان من حرية"[17].

ولاشك أن منهج تين تأثر بشكل مباشر بالفلسفة الوضعية لأكوست كونت « Auguste conte» (1798 - 1857) التي تبنت رؤية تاريخية مفادها أن الفكر الإنساني سواء تعلق الأمر بالحضارات أم بالأشخاص ينتقل بالضرورة من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الميتافيزيقية وبعد ذلك إلى المرحلة الوضعية حيث لا وجود إلا لمبدأ أساسي واحد مطلق هو أنه ليس هناك ما هو مطلق أي أن كل شيء نسبي[18].

جاء تين في مرحلة استقلت فيها العلوم المختلفة عن الفلسفة وعن التاريخ بغاية إثبات خصائصها النوعية، ولهذا وجدنا لديه إلحاحاً كبيراً على الجانب التطبيقي[19] أي اعتبار النصوص الإبداعية بمثابة موضوعات قابلة للتحليل والدراسة مثلما يحصل تماماً مع الظواهر الطبيعية في حقل العلوم التجريبية. كتب تين يقول في مؤلفه "**فلسفة الفن**" (1865 - 1869):

"إن المنهج المعاصر الذي أحرص على إتباعه ــ وهو منهج بدأ يدخل في نطاق كل العلوم المعنوية ــ يرتكز على اعتبار النتاجات الإنسانية وبخاصة النتاجات الفنية

[16] **Histoire et interprétation du fait littéraire**. Seuil 1977; p: 52.
[17] Ibid. p: 56.
[18] **Le Dictionnaire Essentiel**. D. Encyclopédique illustré 1993; p: 394.
[19] **Histoire littérature** ; p: 56.

كوقائع ونتاجات ينبغي تعيين خصائصها والبحث في أسبابها لا غير. وإذا فُهم العلم على هذا النحو، فإنه لن يكون من شأنه أن يحرم ولا أن يبيح، إنه سيلاحظ ويفسر".(*)

ولنلاحَظْ هنا أن تين ينتقد بشكل مباشر النزعة العقائدية في النقد، تلك التي تحلل وتحرم، وتحاول أن تفرض نماذج مسكوكة ينبغي دائما اتباعُها.

كانت ثقافة تين العلمية أيضاً موجِّهاً مباشراً لاختيار **منهج وضعي** méthode positive في النقد الأدبي، فقد تابع دروساً علمية متباينة في جامعة السربون، منها دروس علم الفيزيولوجيا، وعلم النبات، وعلم الحيوان كما تابع في مدرسة للطب مادة التشريح، وتلقى أخيراً معرفة معمقة في علم النفس[20].

ويَعتقد **جرار ديلفو وآن روش** Gérard Delfau / Anne Roche أن تين عندما كتب مُؤَلَّفَهُ **تاريخ الفلسفة** قدم فيه الهيكل الأساسي لنسقه الفكري[21] الذي ستكون له الهيمنة في منهجه النقدي الأدبي. ولعل هذا البعد الفلسفي هو الذي أضفى ملمحاً تاريخيا على تصوره للنقد الأدبي فهو يعتقد مثلا أن: ((تاريخ الفلسفة يشبه بشكل عام التاريخ الطبيعي للأنماط العضوية، فالأفكار الفلسفية لها أيضاً تطورها وارتباطاتها، وطفرات تقدمها، وشروط وجودها وأسباب انحلالها))[22].

وقد تعامل تين مع النصوص الأدبية أيضاً من هذا المنظور، فهي مثل الأنماط العضوية قابلة لأن تخضع للبحث في نموها وتطورها والعلاقات القائمة بينها، وظروف وجودها وعوامل ضعفها.

هكذا نجد كيف تجمعت لدى تين مصطلحات كثيرة وافدة من مختلف العلوم: **الملاحظة** constatation، **التفسير** explication، **الترابط** correlation (= العلاقات)،

---

*« La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines et en particulier les œuvres d'art comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes ; rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et elle explique.»

[20] Ibid. p: 61.

[21] Ibid . p: 61.

[22] Ibid. p: 61.

شروط الوجود conditions d'existance، **الأسباب** causes، **تعيين الخصائص** (= **المميزات** caractéristiques).

إن **تين** في الواقع هو مثال الناقد الذي التقت في تصوره النقدي كل الأفكار النقيضة، فإذا كان قد اتجه بحماس شديد كما رأينا نحو وضع الدراسة الأدبية في طريق العلم الوضعي، فإنه من جهة أخرى ظل مشدوداً إلى أفكار مثالية بعيدة من حيث المظهر على الأقل عن التصور العلمي، ذلك أنه كان على اتصال وثيق بأستاذيه في الفلسفة المثالية: سبينوزا **Baruche Spinoza** (1632 - 1677) وهيكل **Friedrich Hegel** (1770 - 1831) فالأول تبنَّى فلسفة مثالية تقول بالتحام القوى الإلهية بالموجودات، فهي متطابقة مع الطبيعة وحاضرة في كل شيء، ولا تقوم بالأفعال إلاّ وفق ما تمليه ضرورة وجودها الممثَّل في جوهرها، ففيها يلتقي الواقع والممكن، أما الإنسان فهو متجذر في الطبيعة الإلهية بما له من قدرة على التفكير، كما أن جسده جزءٌ من الوحدة الكلية للكون[23]. أما هيجل فلم يفصل بدوره بين العالم والقوى الفاعلة فيه، فقد أكد أن للروح الإلهية حضوراً داخلياً ومحايثاً للطبيعة وللتاريخ " فكل ما هو عقلاني واقعي، وكل ما هو واقعي عقلاني". وميزة الروح في العالم هي أنها تعد المحرك الفاعل فيه، وهي تتمظهر تاريخيا وفق صيرورة جدلية بحيث تنكر ذاتها حينما تتجلى في المادة، وتجاوز ذاتها لأنها بهذا الالتحام نفسه مع المادة تُحقق طفرة تطوير ذاتها. فهي تكوِّن **أطروحة** Thèse، وتعارض نفسها **بنقيض الأطروحة** antithèse، وتعود إلى نفسها في إطار مزج تركيبي synthèse جديد[24]. وتبعاً لهذا التصور، فإن أية واقعة معينة لا تُفهم أبداً إلا في علاقتها بالوقائع المحيطة بها أي تلك التي تدخل معها في علاقات جدلية من أجل توليد الجديد. ولعلنا نتبين هنا بسهولة تأثر تين المباشر بفلسفة هيجل، وذلك حينما قال بأن: "الفنانين الكبار هم الناس الذي امتلكوا خصائص وأحاسيس وآمال الجمهور الذي عاشوا بين ظهرانه"[25].

---

[23] **Le dictionnaire Essentiel** . Encyclopédique 1993; p: 1725.

[24] Ibid . p: 861.

[25] **Histoire littérature** . Op cit. p: 67.

يتضمن هذا الكلام أيضا مفهوم الإنسان المتفوق عند سبينوزا، لأنه قادر على الالتحام بعناصر الكون إلى حد أنه يمكن أن يجمع أحاسيس وآمال شعب بكامله.

وحينما عقد تين العلاقة بين النتاجات الفنية والأدبية من جهة والبيئة والعرق (=الجنس) والزمان من جهة ثانية، كان في الواقع مَدينا في هذا لنقيضين وهما الفلسفة الوضعية والفلسفة المثالية، فالنظر إلى الأدب في علاقته مع الواقع هو مطلبٌ علمي وإرضاءٌ في الوقت نفسه لجدلية علاقة الفكرة المطلقة الهيكلية مع التمظهر المادي للعالم. ولا شك في هذا الصدد أن نظرية تين تستمد أساسها من تصورات هيكل في كتابه: مدخل إلى علم الجمال" وخاصة حين كتب يقول:

"كل نتاج فنّي ينتمي إلى حقبة، وإلى شعب وإلى وسط إلاّ ويكون في علاقة مع بعض التمثيلات أو الغايات تاريخية كانت أو غير ذلك، بحيث يجب على كل من نذر نفسه لدراسة الفن أن يمتلك أيضاً معارف واسعة تاريخية وخاصة في نفس الوقت، بالنظر إلى أن الطبيعة الفردية للنتاج الفنِّي تَستوجب معرفة عدد من التفاصيل الخاصة والنوعية بدونها لا يمكن أن تصبح مفهومة أو مُؤَوَّلَة"[26].

والملاحظة الأساسية التي يُآخذ بها تين بخصوص قوله بالعلاقة بين الأدب والبيئة، والجنس، والزمن، هو أنه لم يقدم لنا الكيفية التي يحدُث بها هذا الارتباط، فقد بقيت فكرة الصلة غامضة وعامة. وهذا ما يُعطِّل استمرارية الفهم العلمي للظاهرة الفنية والأدبية في نظريته النقدية ويقلل من الحس التاريخي فيها رَغم اشتهاره بجعل النتاجات الإبداعية صورة ناطقةً عن الوسط الاجتماعي والبيئي الذي صدرت عنه.

لم يكن في مقدور تين أن يقف عند المُسببات المادية للأدب وهو الذي تشبع كما قلنا بسبينوزا وهيجل اللذين جعلا معاً الروح مسؤولةَ عن حوادث الواقع ولهذا السبب يرى أن: "التاريخ هو في الحقيقة مشكلة سيكولوجية"[27]. هذا ما جعله يرد أيضا، كل الخصائص التي يتميز بها مبدع في إبداعه بعد أن يكون قد مر بها على البيئة والزمان والجنس، إلى قوة "سيكولوجية" (وهي هنا بمعنى قوة روحية) وقد أطلق عليها تين إسم:

---

[26] Ibid: p: 59.

[27] كارلوني وفيللو: النقد الأدبي. ترجمة كيتي سالم . عويدات، بيروت باريز، ط: 2. 1980، ص: 54.

الملكة الرئيسية «Faculté maîtresse». وليست هذه الملكة إلاّ توليداً جديداً لمفهوم الفكرة المطلقة عند هيكل كما نعتقد.

هكذا فسّر تين البيئة نفسَها بالميول السيكولوجية كما اعتبر العرق (=الجنس) أيضاً مجموعة من الاستعدادات الذهنية الفطرية والوراثية إضافة إلى الخصائص الفيزيولوجية، أما الزمان فهو حاصل تطور الفكر لدى شَعب ما عبر مراحل متعاقبة [28].

مُهمة دارس الأدب إذن في نظرية تين، تقتضي في الواقع البحث عن ما وراء المحيط التاريخي والبيئي، أي البحث عن الخاصية "السيكولوجية" التي هي **الملكة الرئيسية**، باعتبار أنها تمثل السر الكامن وراء إبداع كلِّ أديب.

وهكذا فإذا ما حدث أن تبين لنا عند كاتب ما أن النزعة الخطابية مثلا مُهيمنة في أدبه، فإن هذا لا يعني شيئا آخر سوى أن ملكته الرئيسية كانت هي النزعة الخطابية نفسها. وهذا لا يعني في الواقع إلا دورانا في حلقة مفرغة، وتفسيرا للشيء بماهية نفسه.

ورغم ما كان يتمتع به تين من قدرة عجيبة على الجمع بين ما هو روحاني وعلمي في تفكيره النقدي، فإنه كان موضع انتقادات شديدة من قبل المهتمين، فقد كتب كارلوني وفيللو (Filloux J – C / Carloni J - c) عنه قائلين:

"لا يمكننا أن ننكر أن "تين" يفتح الطريق نحو النقد الاجتماعي، ولكنه يغلقه فوراً حين يتعلق الأمر بممارسته الخاصة " [29]

والواضح أن الناقدين يشيران بالتحديد إلى الفرق الحاصل عند تين بين النظرية والتطبيق، ففي الجانب النظري يتشبث بعقد الروابط بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبي ويستفيد أيضا من مناهج ومصطلحات هذه العلوم، أما في الجانب التطبيقي، فبعد أن يربط العلاقة بين الأدب والبيئة والجنس والزمن، نراه يفسر نتائج هذه العلاقة ذاتها بقوى روحية تتجاوزها، وهي الملكات الرئيسية، التي يعتبرها نزوعاً نظرياً سيكولوجيا يميل بالأدباء نحو خاصية ما من خصائص التعبير: الخطابة، السخرية، النزعة

---

[28] المرجع السابق ص: 53.

[29] نفسه... ص: 53.

العاطفية...إلخ وهذا ما يفسر تراجعاً إلى الوراء في نظريته النقدية، فعوض أن يترل بالنقد إلى أرض الواقع نراه قد صعد به إلى السماء كما أكد جرار ديلفو وآن روش:

"لم يكن تين يملك حسـاً تاريخياً. بمعنى لم يكن يدرك قواه الكبرى المتصارعة، تلك التي لا تفتأ تغير المجال الذي يتطور في إطاره كل نتاج فكري، قبل أن تتغير هذه القوى نفسُها بفعل هذا النتاج"[30].

ويشير الناقدان هنا إلى عدم إلمام تين بالنظرية التاريخية الجدلية التي اعتَمدت في تفسير الظواهر الفكرية ــ ومنها ظاهرة الأدب ــ على صراع الطبقات الاجتماعية حول المصالح المادية في الواقع. ذلك أن ميل أديب ما إلى نزعة خطابية وآخر إلى نزعة إقناعية، إنما يعبر في حقيقة الأمر عن مصلحتين متناقضتين، الأولى تريد إخفاء الحقيقة الاجتماعية والثانية تريد إظهارها، الأولى تعبر عن طبقة أو فئة اجتماعية سائدة والثانية تعبر عن طبقة أو فئة اجتماعية غير سائدة. والواقع أن هاذين الناقدين كان يريدان أن يكون تين مُتقدما على عصره، علما بأن الفلسفة الجدلية التي تتحدث عن صراع الطبقات وما يتبعه من صراع فكري وأدبي إنما تبلورت بعد مرحلة تين، ولذلك لم يكن في وسعه أن يتجاوز الإطار الثقافي والفلسفي الذي كان مهيمنا في عصره، ولقد قدم مع ذلك خدمة أساسية للنقد الأدبي قرَّبتهُ من البحث العلمي الموضوعي على الأقل في الجانب النظري. وهذا ما فتح الطريق لتطورٍ أكبر في مجال الدراسات الأدبية وخاصة مع مجيء جوستاف لانسون.

- كوستاف لانسون G. Lanson (1857- 1934):

قيل عن الناقد الفرنسي "كوستاف لانسون بأنه كان " يمثل نموذج الأستاذ الجامعي المتزن، هادئاً في صوته وحركاته، خجولاً، مدققا في المسائل العلمية التي يعالجها، مؤرخاً وعالماً شديد الثقة في عمله. وكانت له مكانة مرموقة في مجال النشاط الأدبي في المراكز العلمية الفرنسية كالمدرسة العليا وجامعة السربون. وقد ظهرت أفكاره الجديدة

---

[30] Histoire littérature; op.cit, p: 65.

إبّـــان العقد الأول من القرن العشرين حين أعلن عن ضرورة استقلال الدراسة الأدبية بمناهج خاصة بها. وقد وجد هذه المناهج في التاريخ[31].

كما قيل بأنه كان باحثاً موسوعياً، فقد نشر سنة 1909 كتابه الوجيز البيليوغرافي للأدب الفرنسي، وهو يحتوي على حوالي خمسة وعشرين ألف مادّة، ونشر بعد ذلـــك كتابه النقدي "الرسائل الفلسفية لفولتير" وتعددت لاحقا تآليفه مؤكدة ســـلطة ناقـــد كبير، كما توّج أعماله النقدية ببحثه القصير الهام: "منهج التاريخ الأدبي" سنة 1910.

وعلى العموم فقد أنزل النقدَ الأدبي في أغلب دراسته ضمن نطاق التاريخ. ومع أنه قَرَن تطور الأدب الفرنسي بتطور النظام الاجتماعي، فإنه ظل بعيداً عن تأثير الاتجاه الماركسي الذي كان قد دخل إلى حقل الثقافة في فرنسا، مثل سلفه هيبوليت تـــين. وفي الوقت الذي اعتُبر فيه أكوست كونت مُلهِما لتين وبرونتيير فيما يخص التوجه العلمـــي الصارم، فإن لانسون وضع بينه وبين هذا الفيلسوف مسافة محترمة وكـــان إلى جانـــب ذلك يرفض الأفكار المثالية المنحدرة من الفلسفة الهيكيليـــة وخاصـــة مفهـــوم **الملكة الرئيسية** عند تين، ولذلك اقترب لانسون بصورة أقوى من فلسفة **إميل دوركايم** **Emile Durkheim** (**1858 – 1917**)، فمنه أخذ مفهوم " **القانون الخاص للتاريخ**" وطبقه في مجال الدراسات الأدبية، بمعنى أنه لابد أن يكون للأدب قانونه الخاص مثلما أنّ للمجالات العلمية الأخرى قوانينها الخاصة بها[32].

وقد لاحظ الباحثون أيضا أن لانسون تأثر في منهجه بالنقد الوضـــعي الألمـــاني وخاصة ب "وليام شيرير" Wilhelm Scherer (**1841 – 1886**) في كتابه: **تاريخ الأدب الألماني** Histoire de la littérature allemande (1883) . وهذا الكتاب اعتبر بداية التفكير في علم الأدب والنظر الى النقد الأدبي كمعرفة مستقلة، إلى جانـــب أنـــه أولى اهتماماً بالغاً بالخلفيات البيوغرافية. وقد جعل فيه مؤلّفُه الأدبَ نتيجة من نتائج مؤثرات ثلاثة[33]:

– **الإرث الثقافي** L'héritages culturel

---

[31] Ibid . p: 126.
[32] Ibid. p: 129.
[33] Ibid .p: 129.

- **المعيش** (le Vécu)
- **الرؤية الشخصية** (Vision personnelle)

والرؤية الشخصية مندمجة **بالرؤية الفنية** (Vision Artistique). أما العلاقة التي أقيمت بين هذه العناصر الثلاثة والعناصر المعروفة عند تين كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين[34] فيبدو أن فيها كثير من التكلف، لأن شيرر في الواقع كان أقرب إلى لانسون منه إلى تين، فالإرث الثقافي مسؤول عن المؤثرات الأدبية التي أولاها لانسون اهتماماً خاصاً في نظريته النقدية، والمعيش، متصل بفكرة لانسون عن علاقة الأدب بالمجتمع وبالتاريخ، والرؤية الشخصية حاضرة عند لانسون في اهتمامه بمسألة البعد البيوغرافي للنص الأدبي.

ويبدو لنا أيضاً أن فكر شيرر النقدي يقع بين النزعة الوضعية ذات التوجه العلمي والصرامة في البحث، وبين نزعة عامة تأخذ بفكرة المقولة الكلية أي بمفهوم الفكرة المطلقة الهيكلية.

والمعروف أن لانسون حاول أن يتفادى هذه النزعة الكلية عندما أوجد العلاقة بين الأدب والتاريخ الفعلي، كما دفع بالبحث المنهجي في الأدب نحو مجال الاستقلالية والموضوعية، على الأقل من وجهة نظره الخاصة.

"هكذا ظهرت شيئاً فشيئاً أصالة لانسون باعتباره مقتبساً من مختلف تيارات العلوم الإنسانية عناصر خاصة تُرشده في عمله المنهجي لخلق تاريخ أدبي، ولم يأل جهداً في تلطيف ذاتيته بمقتضيات منهج علمي مُستَلْهم من التاريخ ومن علم الاجتماع، علماً بأن ذاتيته كانت قريبة في منطلقها من المفهوم " الجمالي" والذاتي للنقد الأدبي، بمعنى أنه كان بشكل ما مُمثِّلاً لسانت بوف. ومع أنه كان أيضاً عارفاً بتأثير السياق الاجتماعي والسياسي في الأدب، فإنه لم يجازف باتخاذ موقع "المناضل" على غرار ما فعل جان جوريس Jean Jaurès (1859 - 1914) أو بليخانوف Plékhanov "[35]

لكل هذا نرى أن نزعة لانسون التاريخية تجلت في الجوانب التالية:

---

[34] أقام هذه العلاقة جيرار ديلفو، وآن روش، ولا نعتقد أنها فكرة صائبة أنظر المرجع السابق

Ibid .....p: 129

[35] Ibid. p: 130 - 131.

- دراسة نتاج أدبي في سياق حياة كتّاب كبار.
- تمييز العصور الأدبية وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.
- إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر.
- ربط الحوادث الأدبية بوقائـــع التاريخ والظواهر الاجتماعية.
- إعادة إحياء النصوص والمؤلفات القديمة بمحيطها وجميع ملابساتها لكي نحياها كما كانت في القديم[36].

وعلى هذا الأساس أيضا انتقد لانسون منهج سانت بوف، رغم كل ما يُكنُّه له من تقدير حيث كان أقرب إليه من تين، كان يرى أن سانت بوف قد حـــاول وضـــع أسس منهج اجتماعي للأدب رغم أنه أنجز ذلك في نظره بطريقـــة **"وصفة"** صـــارمة، وخاصة عندما جعل مركز النتاج الأدبي هو الخلفية البيوغرافية (أي سيرة الكاتب) وما يتصل بها. وقد وجد أيضاً أن سانت بوف كان رجل حدس في المقام الأول وأنه اتجه من الأدب إلى السيرة الذاتية للكاتب في حين كان عليه أن يلقي الضوء على الأدب بواسطة عناصر حياة المؤلف[37]. كما انتقد النزعة الانطباعية التذوقية لسانت بوف، لكنه اعتـــبر **النقـد الانطبـاعي** critique impressionniste عملاً مشروعاً ما لم يقف عند حدود التأثر، لأن الناقد ينبغي أن يتجاوز الانطباعات التي يكونها عن العمل الأدبي إلى تأكيـــد أحكامه انطلاقاً من تحليل النص ذاته[38].

وانتقد لانسون أيضاً تين، بحدة فيما يخص النزعة العلمية التي نادى بها، ففي رأيه أن العلوم المختلفة ينبغي أن يستقل كل واحد منها بمنهجه الخاص، ولابد من أن تكون للدراسات الأدبية منهجيتها المتميزة عن العلوم البحتة، ولا يمكن أن نأخذ من العلم إلا روحَه،وفي هذا الصدد رأى أنه: " لا يمكن أن يُبني أي علم على مقاس علم آخر، فتقدُّم العلوم يرتبط باستقلال بعضها عن البعض. هذا الاستقلال هو الذي يسمح لها بأن تهتم بموضوعها، ولكي يكون للتاريخ الأدبي بعض العلم ينبغي له أن يبدأ بأن يمنع نفسه مـــن

---

[36] أنظر كارلوني وفيلو: النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 89.

[37] **Histoire littérature**. Op cit, p: 134.

[38] **منهج البحث في تاريخ الأدب** " لانسون"، ترجمة

الخضوع لمناهج العلوم الأخرى كيفما كان نوعها"[39] ولانسون لا يسمح إلا بما سماه **روح العلم** esprit scientifique، وهي الصبر والأمانة والصدق وعدم سهولة التصديق، والمراجعة والتحقيق.

ووجه نقداً شديداً لما سماه **بالنقد العقائدي** La Critique Dogmatique، وله رأي خاص في مفهوم "العقيدة" فهي قد تكون فنية، أو أخلاقية، أو سياسية أو اجتماعية، أو دينية، والنقد عندما يتحول إلى عقيدة من هذه العقائد مُغلباً مبادئها على الحقائق الموضوعية المتصلة بالعمل المدروس، فإنه سيكون ضد المعرفة وضد تطور القيم الإبداعية[40].

وعليه فلم يستفد لانسون بصورة أوضح إلا من سانت بوف رغم أنه دعا إلى الاحتياط من أن تطغى أذواقنا في النقد على معطيات الموضوع المدروس، ففي نظره أن سانت بوف، قد حاول وضع أسس لمنهج اجتماعي لدراسة الأدب ولكنه جعل ذلك مرتبطا بحياة المؤلف، فالذاتية هي الواسطة بين التأثيرات الاجتماعية وتمظهراتها في الأدب، ولذلك فتعاطف الناقد في عمليته التذوقية هو مفتاح فهمْ النصوص الأدبية وفهم أصحابها. ولا يقبل لانسون مبدئياً بهذا التعاطف إلا إذا جاء في اللقاء الأول مع النص، كما كان يرى أنه لابد من تكييف هذا التعاطف التذوقي وإخضاعه لمسار تحليل النصوص الأدبية. على أن لانسون رفض الترعة الجبرية لسانت بوف التي ترى أن الأديب هو في جميع الأحوال أسير ظروفه الخاصة وحياته بمسارها المحدد، فكيفما كانت خصائصها تكون خصائص أدبه، ولذلك يمكن التعرف إلى الشخصية المبدعة من خلال عملها الأدبي. وهكذا رأى لانسون أن سانت بوف عوض أن يستغل معطيات السيَّر الذاتية لتفسير الأعمال الأدبية، فإنه جعل هذه النتاجات وسيلة فقط لبناء السير الذاتية للمؤلفين[41].

---

[39] **Histoire littérature.p: 148.**

[40] لانسون منهج البحث في تاريخ الأدب، مرجع مذكور، ص: 398 – 399.

[41] Histoire littérature. 134.

وفي نطاق اعتباره الذوق مرحلة فقط من مراحل الدراسة الأدبية حاول لانسون أن يصحح رأي سانت بوف حين قال: "الشيء الأساسي هو ألا اتخذ من نفسي محوراً، وأن لا أجعل لمشاعري الخاصة وذوقي أو معتقداتي قيمة مطلقة، [ينبغي] أن أراجع تأثراتي وأحد منها بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابه تحليلاً داخليا موضوعياً"[42].

لقد وجد أن الذوق يتسرب بالضرورة إلى العملية النقدية سواء صرحنا بذلك أم لم نصرح، لكنه دعا الناقد الأدبي إلى أن يجعل ـ بطريقة واعية ـ ذوقه مرحلةَ أولى، أما المرحلة الثانية فينبغي أن يعتبرها المحكّ الحقيقي الذي يحدد فيما إذا كان إحساسه الأول صادقا أم خاطئا. وعليه فحكم الذوق ينبغي دائماً أم يكون خاضعاً للمراجعة:

"مادامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن نُقصِره على ذلك في عزم، ولنعرف، مع احتفاظنا به، كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحده وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه"[43].

وبعد أن يقدم هذه الخطوات الأولى ينتقل إلى تحديد منهجه مسجلاً مراحله وأهدافه:

"إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنة بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي وجمعها في أنواع ومدارسَ وحركات، ثم تحديد العلاقات بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية. في بلادنا وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الحضارات الأوربية "[44].

وإذا أردنا أن نحدد الخطوات التي اعتمدها منهجه انطلاقاً من كلامه فسنجدها كالتالي:

1) **التعرف** إلى النصوص الأدبية، أي القيام بتحقيقها وتقويمها، وإدراك مضمونها (= المعنى الحرفي للنص).

---

[42] لانسون: **منهج البحث في تاريخ الأدب**، مرجع مذكور، ص: 405.

[43] نفسه. ص: 406.

[44] نفسه. ص: 411.

2) **المقارنة** comparaison بين النصوص لتمييز الأصيل من التقليدي والفردي من الجماعي.

3) **تصنيف** classification هذه النصوص في أنواع، ومدارس وحركات.

4) **تحديد العلاقات** بين هذه الأنواع، والمدارس والحركات والحياة العقلية (=الفكرية، الأخلاقية، الاجتماعية) سواء بالنسبة للداخل أم بالنسبة للخارج.

ونحاول الآن أن تفصل الكلام في كل خطوة على حدة:

- مرحلة التعرف إلى النصوص الأدبية:

وضع لانسون هذه الخطوة، لأن هدفه كان موجَّها لكتابة تاريخ جديد للأدب الفرنسي، وقد كان يَفترِض أن الناقد سيرجع حتما إلى نصوص أدبية قديمة وسيكون ملزماً باتباع طريقة لتحقيق هذه النصوص وتقويمها قبل الاعتماد عليها في كتابة تاريخه الخاص للأدب. ولهذه الغاية وضع لانسون عدة تساؤلات تنتمي إلى مرحلة التعرف هذه:[45]

- ما مدى صحة النص ؟
- هل هو عمل مكتمل ؟
- ما هو تاريخ النص (تاريخ التأليف، تاريخ النشر مع مراعاة تأليف الأجزاء ونشرها)؟
- ما هي مراحل التغييرات والتنقيحات التي خضع لها النص؟

وتتضمن هذه الخطوة ضرورة إدراك الناقد للمضمون الحرفي للنص لأن التعرف إلى النص لا يكتمل إلا بهذا الإدراك الأولي لمعنى النص. وفي هذا السياق يرى لانسون أنه لابد من الاستفادة من العلوم المساعدة على الفهم، وهي علم اللغة وعلم التراكيب. ويقتضي فهم النص تحديد القيم الفكرية والعاطفية وتقويم الجانب الفنيِّ وكشف المضمون الضمني للعمل، ولأجل إتمام هذا الفهم لابد من ربط العلاقة بين النص والمؤلف ومسار حياته والمؤلفات التي يمكن أن يكون قد تأثر بها، وهذا ما يُمكن أن يُدعى بدراسة المصادر التي استقى منها المؤلف أفكاره وهنا يكون الناقد مهتماً بقضية

---

[45] أنظر المرجع السابق ص: 411، وانظر أيضاً: **Histoire littérature** op cit, p: 145

التقليد أو تطوير الكاتب لأفكار سابقيه أو الانطلاق من أفكار جديدة، وقد يتعرض أيضاً للسرقات الأدبية. وعلى العموم "فدراسة المصادر هي إحدى الوسائل الأساسية للنفاذ إلى مختبر الكاتب، إنها لا تسمح بتفسير عبقريته ولكنها تساعد على أن نفهم كيف كان يعمل." [46]

- المقارنة بين النصوص الأدبية:

تقتضي المقارنة بين النصوص الأدبية عند لانسون أن نميز بين النصوص الأصيلة والنصوص التقليدية، ومفهوم الأصالة عنده يختلف عما تدل عليه هذه الكلمة في الثقافة العربية في الوقت الحالي، فالأصيل يعني كل ما له علاقة بالتراث الفكري والحضاري بينما يعطي لانسون لهذه الكلمة معنى متصلاً بكل ما هو جديد أي متجاوز لأشكال وأفكار الماضي والحاضر. ونراه يذهب أبعد من ذلك فيعتبر الأصالة مجاوِزة لذوق العصر، لذلك يقول:

"العبقرية بنت زمانها ولكنها دائماً تعدو [زمانها]، وصغار الكتاب حبيسوا عصرهم في كل شيء، فحرارتهم في درجة حرارته، ومستواهم في مستوى الجمهور" [47].

هذا ما يجعل مقارنة النصوص الأصيلة بالنصوص الضعيفة التقليدية أمراً ملحاً، لأن هذه النصوص الأخيرة هي التي تعمل على إبراز النصوص الجيدة والجديدة وتمكن من تحديد قيمتها. على أن ما أشرنا إليه بخصوص دراسة المصادر له أيضاً علاقة بقضية المقارنة، بين الحاضر والماضي لمعرفة الأصول الفكرية والجمالية التي استقى منها الأديب المعاصر أفكاره وأدواته الإبداعية. وقد تتوسع هذه المقارنات لعقد الصلات بين آداب الأمم والتأثير والتأثر المتبادلين بينها. والمقارنة أيضاً هي الوسيلة الأساسية للتمييز بين الاتجاهات الأدبية وتصنيفها في مدارس وأنواع. وهذا ما يشكل موضوع الخطوة الموالية:

---

[46] كارلوني وفللو: **النقد الأدبي**، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت باريز، ط: 2 1980، ص: 88.

[47] لانسون: **منهج البحث في تاريخ الأدب**، مرجع مذكور. ص: 214

ـ تصنيف النصوص في مدارس وأنواع وحركات:

في هذه المرحلة تكون النصوص الأصيلة هي وحدها الخاضعة للتصنيف، ويتم ذلك أيضاً عن طريق المقارنة بين خصائصها وموضوعاتها، وأنواعها، فلا تُضَمُّ النتاجات إلى بعضها في اتجاه واحد إلا إذا حصل التشابه بينها في الصياغة والموضوع. ثم إن تسلسل الصيغ الأدبية المتشابهة يسمح للناقد ــ في رأي لانسون ــ بكتابة تاريخ الفنون الأدبية، كما يسمح تسلسل الموضوعات والأفكار المتشابهة بتمييز التيارات والمدارس الأدبية. على أنه لابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن التيارات الأدبية أعم من المدارس، فقد نجد مدارس متعددة ضمن تيار واحد.

ـ العلاقة بين الأنواع والحركات والمدارس:

يقول لانسون:

"الأدب مرآة الجماعة، تلك حقيقة لاشك فيها وإن صدر عنها كثير من الأخطاء. الأدب يكمل صورة الهيئة الاجتماعية، إذ يعبّر عن كل ما لم يمكن تحقيقه من حسرة وقلق وآمال [للناس]، وهو بهذا لا يزال يُعتَبَرُ تعبيراً عن الهيئة الاجتماعية، بل يمتد إلى ما لم يوجد بالفعل ــ إلى الخفايا التي لا تفصح عنها الوقائع ولا وثائق التاريخ."[48].

عندما يربط لانسون العلاقة بين الأدب والواقع نراه يستخدم لفظ المرآة، بمعنى أن الأدب يعكس الواقع أي صورة الحياة الاجتماعية، إلاّ أن فكرته في حقيقة الأمر ليست لها علاقة بمفهوم **الانعكاس** réflexion ما دام يرى أن الأدب لا يعكس فقط ما هو كائن بل أيضاً ما ينبغي أن يكون، وهذا معنى قوله إن الأدب "يكمل صورة الهيئة الاجتماعية إذ يعبر عن كل ما لم يمكن تحقيقه". وهذه الفكرة تعود بنا إلى أرسطو الذي اعتبر الشاعر مختلفاً عن المؤرخ من حيث أن الثاني يحكي فقط ما هو كائن بينما يحكي الأول عما ينبغي أن يكون.

وعلى هذا الأساس ينبه **لانسون** إلى مسألة هامة وهي نوعية العلاقة بين الأدب والمجتمع، فليس هناك ارتباط سالب بين الواقع والأدب بحيث يكون الواقع منعكسا في

---

[48] المرجع السابق. ص: 415.

الأدب لا غير، بل هناك تأثير متبادل بينهما، فما دام الأدب يفتح إمكانيات ما ينبغي أن يكون فمعنى ذلك أنه يساهم بفعالية في بناء حركية الواقع، والناقد يؤكد هذه الحقيقة في قوله:

"ثم إنه لا يكفي أن نتبين العلاقة القائمة بين الأدب والهيئة الاجتماعية، فنحن لا نقنع بأن نرى صورة أو مرآة بل نريد أن نعرف الأثر والاستجابة المتبادلين بينهما."[49]

ويبقى السؤال مطروحاً. كيف يمكننا أن نضبط التأثيرات التي يمارسها الأدب في الواقع؟ يعتقد لانسون أنه ليس من السهل أن نُرْجِعَ إلى مجموعة من المؤلفات الأدبية تغيّرات محددة في الواقع، ذلك أن مساهمة الأدب في هذا الجانب شديدة التعقيد، وتحيط بها ملابسات دقيقة يصعب حصرها وتتبع مساراتها. وهو لا يرى إلا وسيلة واحدة لبلوغ هذه الغاية وهي القيام بعملية استقصاء صابرة لمراحل تبادل التأثير خلال فترة طويلة من الزمن بين الأدب والحياة في مجتمع ما لكي نتمكن فعلاً من إدراك دور الأدب وإسهامه في التأثير على الواقع.

والجدير بالذكر أن لانسون لم يكن على إطلاع بالفلسفة الاجتماعية الجدلية التي مكنت أصحابها من النقاد من معالجة هذا الموضوع المعقد.

في إطار الحديث عن العلاقة بين الاتجاهات الأدبية والواقع يمكن إضافة بعض الأفكار التي عالجها لانسون، ذلك أن الصلة بين الأدب والواقع تتمظهر أيضاً في العلاقة بين النص والمؤلّف من جانب والقراءة والقارئ من جانب آخر، فما كتبه في هذا الصدد يمكن اعتباره أساساً أولياً لما أصبح يُدعى: **سوسيولوجيا الاستهلاك الأدبي** (Sociologie de Consommation littéraire) وقد ظهرت هذه السوسيولوجيا فيما بعد بين سنتي 1960 - 1970 وخاصة عند لوسيان لوفيفر (Lucien Febvre) (**1898 – 1956**) وروبير اسركابيت (Robert Escarpit) (**1918 – 2000**). هكذا فالتساؤل في نظر لانسون عن نوعية القراء في عصر من العصور له أهميته الخاصة، فبالرغم من أنه يمكن

---

[49] نفسه. ص: 415.

الاكتفاء بمعرفة من كتبوا إلا أن معرفة نوعية قراء النصوص تزيدنا خبرة بالنصوص وكيفيات استقبالها:

"أعتقد أنه يمكن الاكتفاء بدراسة من كتبوا، لكي نتعرف على الأدب، غير أن هناك أيضاً من يقرأ، فالكتب توجد من أجل القرّاء. إننا نعرف جيداً البلاط (La cour) والأزقة، والصالونات. كما نعرف الألفي أو الثلاثة آلاف شخص الذين شكلوا ــ حسب فولتير ــ تلك الرفقة الصالحة، غير أن هؤلاء العارفين.. لا يمثلون فرنسا بكاملها [...] فقد كان الناس يعيشون ويقرأون في أماكن أخرى. من كان يقرأ؟ وماذا كان يقرأ؟ هذان السؤالان أساسيان".[50]

تقتضي معالجة الأدب من الوجهة التاريخية / الاجتماعية التمييز بين شيئين: تاريخ الحياة الأدبية، وحياة النصوص الأدبية، فتاريخ الحياة الأدبية يمكن أن يُفسِّر بعض الاتجاهات والخصائص التي تميز النصوص، لأنه سيحدثنا عن المؤثرات والعوامل الثقافية، أي ما يشكل لوحة الحياة الأدبية في مجتمع ما بما في ذلك مجموع النشاط الثقافي لجمهور القرّاء.

ومعلوم أن لانسون كان راسخ الاعتقاد بوجود تاريخ فعلي للعقليّات وذلك حين لاحظ مثلاً أن شعر لامارتين لم يعد يستطيع شَدَّ الناس إليه في فترة لاحقة، وذلك بسبب تسرب التيار المعاكس للرومانسية، وهذا يعني أنه كان ضمنيًّا يجعل القيمة الأدبية خاضعة أيضاً لنوعية القرّاء وأذواقهم[51] وهي فكرة مع ذلك لم تكن قد تبلورت لديه بما فيه الكفاية لأنه كان يؤمن في نفس الوقت بأن القيمة الإبداعية توجد في النصوص ذاتها.

ولا يُستبعد من حديث لانسون عن العلاقة بين الأدب والواقع تأثير الثقافات الأجنبية بما تحمله من أفكار واتجاهات أدبية، غير أن تتبع هذه العلاقة يعزى لديه إلى قدرة الناقد وسعة علمه فهو وحده الذي يستطيع إيجاد نقط الالتقاء أو التباعد بين الأدب والمجتمع.

---

[50] **Histoire littérature**. op cit , p: 140.

[51] Ibid. p: 142.

الأدب من المنظور السوسيولوجي

- المادية التاريخية وموقع الفكر:

إن الانتقادات التي تم توجيهها للناقد الفرنسي كوستاف لانسون من قبل جرار ديلفو وآن روش، وهي التي أشرنا إليها عند التعرض لمحاولة هذا الناقد تفسير العلاقة بين الأدب والمجتمع، كانت قد نبَّهت إلى أنه لم يكن قادرا على إدراك القوة المحركة للمجتمعات ولكل ما تنتجه من فكر وفلسفة وآداب. وقد ظل لانسون بالفعل عاجزا فهم طبيعة العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، كما عبر من جهة أخرى عن حيرته في فهم الدور الذي يُساهم به الأدب في تطوير الواقع الاجتماعي.

وقد فسر الناقدان كل ذلك بأن لانسون لم يكن قد استطاع الاستفادة من الفكر المادي الجدلي الذي بدأ يكتسح عالم الثقافة والسياسة في تلك الفترة الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين بفضل الأبحاث الاقتصادية والفلسفية التي تركها ماركس وأنجلز. وقد جاء هذا الفكر بالمعطيات الجديدة التالية [1]:

ـ إن المجتمع ما بعد العشائري في أي فترة تاريخية أو بقعة من العالم لا يمكن اعتباره وحدة متماسكة ومتراصة سواء من الناحية المادية أم الاجتماعية أم الفكرية.

ـ وهذا يعني أن المجتمعات تشهد صراعا على عدة مستويات، أهمها ذلك المرتبط بالجانب الاقتصادي. ويتحدد هذا الصراع انطلاقا من التفاوت الحاصل بين ملكية وسائل الإنتاج بين الطبقات الاجتماعية، إذ يترتب عن ذلك انقسام المجتمع إلى طبقات كل واحدة منها لها وضع خاص بحسب ما لديها من ممتلكات مادية. كما يترتب

---

[1] نعتمد هنا على: جورج بوليتزر، وجي بيس ومريس كافين في كتابهم المشترك: **أصول الفلسفة الماركسية**: ترجمة شعبان بركات وخاصة ما كتب تحت عنوان: الإنتاج، القوى الإنتاجية وعلاقات الإنتاج.. منشورات المكتبة المصرية. صيدا. بيروت (جون سنة الطبع) الجزء الثاني. من ص: 6 إلى ص: 22 وانظر الخلاصة في الصفحة 27.)

عن هذا أيضا اختلاف في نوعية التفكير ونوعية النتاج الفكري وكل ما يتضمنه ذلك النتاج من آراء وتصورات.

ـ ثم إن هذا الاختلاف يؤدي إلى صراع دائم بين الطبقات من أجل امتلاك وسائل العمل. ويكون الصراع الفكري واحدا من أهم تجليات الصراع المادي.

ـ وبناء على ذلك فالأدب مثله في ذلك مثل كل النتاجات الفكرية الدينية والفلسفية ينخرط في هذا الصراع ويجسده في الأعمال والنتاجات الفكرية المختلفة.وبذلك تدافع كل طبقة على مصالحها ويندمج أدها في مسار هذا الدفاع. ومن الآراء الشهيرة التي أوردها ماركس في كتاباته الفلسفية قوله:

((إن عالم الإنتاج الخاص بالحياة المادية يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية، والسياسية والفكرية، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم بل العكس فوجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم)) [2]

ومن الجدير بالذكر أن هذا القول جعل أغلب المهتمين بالأدب من الماركسيين الأوائل يعتقدون أن مضمون الأدب يمثل انعكاسا للحياة المادية والاقتصادية، ومن تم فهو دائم التبعية لها أو هو في موقع المتأثر لا المؤثر. غير أن ماركس نبه في غير موضع من مؤلفاته إلى أن القول بأهمية وأولوية العامل المادي والاجتماعي لا يعني أنهما السبب الوحيد الفعال في حياة الناس، فالفكر والأدب والفلسفة والدين لها أيضا أدوارها وتفاعلاتها مع القوى المادية والاجتماعية في علاقة جدلية متبادلة قاعدتها المركزية دائما هي الشروط المادية والاجتماعية.[3]

2ـ تطور النظرية الأدبية الماركسية:

نشير إلى أننا نتبنى تقسيما مرحليا للنظرية الأدبية الماركسية يختلف عن التقسيم المرحلي الذي وضعه جرار دلفو وآن روش في كتابهما الذي أشرنا إليه سابقا في هذه الدراسة، وخاصة اعتبارهما النظرية الإيديولوجية تأتي بعد النظرية الخاصة برؤية العالم.

---

[2] Gérard Delfau et Anne Roche: **Histoire littérature histoire et interprétation du fait** Littéraire : Seuil 1977. p: 268.

[3] Ibid. p: 269

علما بان فكرة رؤية العالم هي أوسع وأكثر إدراكا لطبيعة العلاقة بين المبدع والواقع ومع أن مفهوم الإيديولوجيا تم الاهتمام به كثيرا منذ المراحل الأولى لظهور النقد الاشتراكي ابتداء من لينين ومرورا بجورج بليخانوف فإن النتائج المحصلة من ذلك على مستوى النظرية الأدبية لم تكن لها تلك الأهمية التي تحصلت لديها عند اعتماد مفهوم الرؤية للعالم، فهذا المفهوم مثل في الواقع أرقي التصورات الموجودة في الفكر النقدي الأدبي ذي الأصول الماركسية. ولعل مدرسة فرانكفورت ذات الطابع الاجتماعي والثقافي التي تأسست بمعهد البحث الاجتماعي سنة 1923 كان لها الدور الحاسم في حدوث هذا التحول علما بأن جورج لوكاتش كان على صلة وثيقة بأفكار روادها رغم الانتقادات التي وجهت له من قبل أدورنو خاصة، ومعظمها متعلق بانحياز لوكاتش المفرط للأدب البرجوازي المعاصر[4]. وعلى العموم فمن المفيد أن نتعرف على المراحل الأساسية التي قطعها التفكير النقدي الماركسي لادراك التطور الحاصل في مفاهيمه وأدوات تحليله.

ـ المرحلة الأولى: النظرية الأدبية الانعكاسية:

تأسست هذه النظرية منذ بداية انتشار الفكر الماركسي، وخاصة عند أحد رواد التطبيق العملي لهذا الفكر في الواقع، وهو فلاديمير إلتش لينين Vladimir Ilitch Lénine (1870 – 1924)، فقد كتب بحثا دالا في هذا المقام بعنوان: "**ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية**" وضح فيه أن تولستوي استطاع في مؤلفاته أن يعكس جميع التناقضات التي كان المجتمع الروسي يمر بها أثناء الثورة. وإذا كان لينين قد نبه في دراسته هاته إلى أن الحديث عن المرآة هو دليل على أن الواقع ليس معكوسا بالضرورة بطريقة تامة الدقة، فإنه مع ذلك أشار إلى أن تولستوي استطاع أن يحيط بمعظم العوامل والشروط والتناقضات التي كانت تميز المجتمع الروسي في تلك الفترة. هذا بالتحديد ما رسخ قويا

---

[4] (انظر كتاب فيل سليتر: **مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها** ـــ وجهة نظر ماركسية. ترجمة: خليل كلفت. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط: 2. 2004. الصفحات: 15، 16 ـــ 202، 203.)

مفهوم **الانعكاس** réflexion الذي ظل مهيمنا على النقد الأدبي الماركسي لمدة طويلة من الزمن.

كانت أهم الانتقادات التي وُجهت لنظرية الانعكاس هي كونها تنظر بشكل عام للأدب باعتباره دائما شيئا لاحقا للمراحل الاجتماعية التي يعكسها. وهذا يعني ضمنيا إهمال دور الأدب بالنسبة لمستقبل المراحل التي يعمل على عكسها، وهو السبب الذي جعل النقد الانعكاسي يعطي أهمية بالغة لمضمون الأدب والانشغال بمقارنته مع معطيات الواقع الماضية أو المتزامنة مع النص وإغفال العناية بالوسائل التعبيرية والفنية ودور الأدب في تغيير الواقع.[5]

ـ المرحلة الثانية: النظرية الأدبية الإيديولوجية:

لقد ظل جيورجي بليخانوف (1856 – 1918) يردد مع الماركسيين أن الأدب والفن هما مرآة الحياة الاجتماعية.[6] كما تفرغ لدراسة البنى الفوقية الفكرية والإيديولوجية. وقد تقدم خطوة إلى الأمام في فهم مسألة الانعكاس، وتوجيه النظر إلى طبيعة حضور الأدب والفن في الواقع الاجتماعي مُركزا على العنصر الدينامي الأساسي وهو صراع الطبقات وما ينتج عنه من صراع للأفكار، فعوض أن يعكس الأديب في عمله صورة المجتمع كما هي حاصلة في الواقع فإنه ينخرط في الصراع الاجتماعي ذي المظهر الإيديولوجي. ومعنى ذلك أنه من الناحية المبدئية يعبر عن الطبقة التي ينتمي إليها:

((إن القول، بأن الفن ـــ وكذلك الأدب ـــ انعكاس للحياة لا يعدو الإفصاح عن فكرة هي على صحتها في غاية الإبهام، فحتى نفهم الكيفية التي يعكس بها الفن الحياة ينبغي أن نفهم إوالية هذه الأخيرة. والحال أن صراع الطبقات لدى الشعوب المتمدينة يشكل واحدا من النوابض الرئيسية لتلك الإوالية (...) ففي هذا المجتمع تعكس مسيرة الأفكار تاريخ الطبقات وصراعاتها فيما تعبر الطبقات المتصارعة عن

---

[5] Gérard Delfau et Anne Roche: **Histoire littérature histoire et interprétation du fait** Littéraire : Seuil 1977. **P** : 267.

[6] انظر مقدمة جان فيرفيل، لكتاب بليخانوف، **الفن والتصور المادي للتاريخ**. ترجمة جورج بليخانوف. دار الطليعة. بيوت. ط: 1. 1977. ص: 7.

صبواتـــها وتطلعاتها بأفعالها وأفكارها، وهي تتواجه وتتحارب في إيديولوجياتها مثلمـــا تفعل في الميدان الاقتصادي))[7]

على أنه نبه في نفس الوقت إلى أن انتماء الفنان أو الأديب إلى طبقة معينة لا يعني مع ذلك أنه سيعبر بالضرورة عن أفكارها، فلا ينسي بليخانوف أن البشر هم الـــذين يصنعون التاريخ.[8] ولذلك فالكاتب يمكن أن يتجاوز إيديولوجية طبقته عندما يُعبر عـــن الواقع في أعماله الإبداعية، يعنى أنه يمكن أن يتبنى إحـــدى إيـــديولوجيات الطبقـــات الأخرى التي لا ينتمي إليها.

وقد نتج عن اهتمام جورج بليخانوف بإيديولوجيا الخطاب الأدبي أنـــه جعـــل دراسة مضمون الأدب من المهمات الأولى التي ينبغي أن يقوم بها الناقد الأدبي ثم يـــأتي بعد ذلك الاهتمام بالخصائص الفنية:

((إن الناقد الأدبي الذي يريد تحليل أثر ما، ملزمٌ قبل كل شيء، بأن يدرك مـــا العنصر المعبر عنه في هذا الأثر من عناصر الوعي الاجتماعي (أو الوعي الطبقـــي (...) وهذا يعني أن تحليل فكرة أثر من الآثار الفنية يجب أن يعقبه تقييم خصائصه الفنية.))[9]

وقد كان بليخانوف مدافعا عن ضرورة الإعلان الواضح عن المواقف الثورية في الأدب وقد تبلورت لديه هذه الفكرة في تقويمه لمسرحيات هنريك ابسن Henrik Ibson (1828- 1906)، إذ رأى أن المواقف الإيديولوجية أو السياسية الثورية فيهـــا جـــاءت شديدة الالتباس والعمومية كما أنها محدودة الغاية ومُغيِّبة للبعد الاجتماعي، وهذا هـــو بالذات السبب الذي جعلها تلقى الترحيب لدى الطبقات البرجوازية:

((ينبغي أن نعيد إلى الأذهان أصلا أن القارئ لا يكاد يشعر في مؤلفات ابـــسن المسرحية بتطلعاته الإصلاحية التي هي بذاتها محدودة الغاية، ففكره يبقى فيها لا سياسيا بالمعنى الواسع للكلمة أي غريبا عن المسائل الاجتماعية، إنه يـــدعو في مـــسرحياته إلى "**تطهير الإرادة**" وإلى" تمرد الفكر الإنساني" لكنه لا يعلم ما الهدف الذي ينبغي علـــى

---

[7] بليخانوف: **الفن و التصور المادي للتاريخ**. مرجع مذكور. ص: 38.

[8] المرجع السابق. ص: 24)،

[9] بليخانوف: **الفن والتصور المادي للتاريخ**. مرجع مذكور. ص: 59.

"الإرادة المُطهَّرة أن تنشده"، وما العلاقات الاجتماعية التي ينبغي أن يكافح ضدها الفكر الإنساني "المتمرد"))[10].

فهل يريد بليخانوف من إبسن كي يكون أدبُه مقبولا أن يعبر صراحة عن إيديولوجيا الطبقات الفقيرة وأن يعلن عن ثورة مباشرة على جميع الطبقات؟ هذا ما عبر عنه صراحة في كلامه السابق. وفي مقابل هذا الموقف نجد الناقد يكيل المدح للكاتب الروسي مكسيم غوركي، لأن أعماله المسرحية استجابت لرؤيته الاشتراكية وخاصة مسرحيته الحضيض التي قال عنها: ((ما أجملها من لغة تلك التي ينطق بها بروتاليريو غوركي جميعا، كل شيء جيد في تلك المسرحية، لأنه لا شيء فيها مختلق اختلاقا، بل كل شيء فيها حقيقي وأصيل.)) [11]

لذا نرى أن النقد الأدبي الذي مارسه جورج بليخانوف كان يتجه مباشرة إلى القول بضرورة أن يعبر الأدب عن الإيديولوجيا الثورية إذا ما أراد أن يُدرج في نطاق ما يُسمى أدبا حقيقيا، وهذا ما يجعل القيمة الأدبية مشروطة بالوظيفية الإديولوجية.

وقد احتفظ بهذا التصور الاديولوجي لوظيفة الإبداع الأدبي جملةٌ من النقاد الاشتراكيين ومنهم إرنست فيشر الذي اعتبر الوظيفة الأساسية للفن عموما هي توضيح العلاقات الاجتماعية ومساعدة الناس على إدراك الواقع الاجتماعي والوعي بمشاكله وتغييره.[12]

ـ المرحلة الثالثة: النظرية الأدبية ورؤية العالم.

ـ الدور الرائد لجورج لوكاتش George Lukacs(1885 ـ 1971)

حدث في النظرية المادية الجدلية الأدبية تحول أساسي مع ظهور أبحاث الفيلسوف والسياسي الهنغاري **جورج لوكاتش**، وخاصة في كتابه الهام: **التاريخ والوعي**

---

[10] المرجع السابق: ص: 181.

[11] المرجع السابق. ص: 211.

[12] إرنست فيشر: **ضرورة الفن**. ترجمة د. ميشال سليمان. دار الحقيقة. بيروت. 1965. انظر على الأخص كلامه عن وظيفة الفن في الفصل الأول: ص: 15.)

الطبقي 1923. فقد استثمر أهم الأفكار التي خصصها لدراسة الوعي ودوره في التاريخ عندما انتقل إلى الاهتمام بالنقد الأدبي في كتبه اللاحقة: **نظرية الرواية** 1916 **بالزاك والواقعية الفرنسية** 1936 ثم **الأدب والديموقراطية** 1948.

يرى لوكاتش في بحث أساسي ضمَّه كتابه: **التاريخ والوعي الطبقي** أن الصراع يكون محتدما في ظل المجتمعات الرأسمالية بين نمطين من الوعي:

- **الوعي الزائف** conscience fausse: وهو وعي البرجوازية المهيمنة.
- **والوعي الصحيح** conscience authentique: وهو وعي البروليتارية غير المهيمنة [13]

ولكي تتغلب الطبقة المهيمنة على غيرها من طبقات المجتمع بما فيها الطبقة البورجوازية الصغيرة وطبقة الفلاحين بالإضافة إلى البروليتارية تُضفي على وعيها الزائف صفة الوعي الكلي الوحيد في المجتمع، أي تجعل هذا الوعي بمثابة **الرؤية الوحيدة الممكنة العالم**. فالشرط الوحيد لبقائها على رأس المجتمع هو أن تتوهم جميع فئات المجتمع أن هذا الوعي الزائف هو عين الحقيقة. والطبقة البورجوازية إذ تخادع أيضا نفسها بهذا الوعي، فإنها تعلم أن هذا من مصلحتها، وأهم شيء تحرص عليه هو إخفاء الطابع الطبقي للمجتمع، وترسيخ الاعتقاد بأن هناك وحدة كلية للمجتمع في جميع المجالات.

ويرى أيضا أن ما سماه **معركة الوعي** تكون بالتحديد قائمة بين الطبقتين الأساسيتين في المجتمع: البورجوازية والبروليتارية، لذا تسعى الطبقة الثانية أيضا إلى تحويل وعيها الصحيح إلى واقع فعلي، أي نقل المجتمع إلى وضع تغيب فيه الطبقات. وإذا كان دور الطبقة الأولى كما قلنا هو **إخفاء طابع المجتمع الطبقي**، فإن الدور الأساسي الذي ينبغي أن تقوم به الطبقة الثانية هو **كشف القناع عن الوعي الزائف**،[14] وإظهار الفروق الطبقية.

---

13 جورج لوكاتش: **التاريخ والوعي الطبقي**: ترجمة حنا الشاعر. دار الأندلس: 1979. 54

14 المرجع السابق ص: 59.

إن هذا التصور المرن لإمكانية تعميم ونشر الوعي الزائف من قبل البورجوازية أو محاولة مجابهة ذلك بوعي صحيح من قبل البروليتارية قد مكّن لوكاتش من تبني تصور جديد لا يفرض توزيعا ثابتا للإيديولوجيات وأنماط الوعي على الطبقات الاجتماعية، فالأفراد الاستثنائيون قادرون في جميع الأحوال، حتى وان كانوا ينتسبون إلى طبقة معينة ويؤمنون بأفكارها، على التحرر من أفكارهم المُعلنَة ذاتها عندما يعبرون بواسطة الأدب أو الفن. وهذه هي الحالة الأساسية التي اهتم بها لوكاتش في كتابه: **بالزاك والواقعية الفرنسية**. فقد رأى أن بالزاك رغم انتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية، ودفاعه المستميت عن أفكارها في خطاباته العادية، فإنه عندما ينتقل إلى الكتابة الروائية يقدم نقدا لاذعا لطبقته نفسها ولأفكارها وقيمها. وهذا يعني أن بالزاك ينحاز إلى الوعي "الانتقادي" ويقوم في نفس الوقت بتعرية القناع عن الوعي الزائف لطبقته.[15] وأشار لوكاتش أيضا إلى مشاركة كتاب محسوبين على اليمين في فرنسا، مثل إميل زولا وأناتول فرانس في الاحتجاج " الديموقراطي" ضد ما أسماه " الرجعية الإمبريالية " دعما للديمقراطية الحقيقية، كما أشار من جهة أخرى إلى سقوط عديد من الكُتاب ضحية الفكر الزائف الرومانتيكي الذي بقي همه الوحيد هو التعبير عن هموم البورجوازية الفرنسية.[16]

ـ البنيوية التكوينية (غولدمان Lucien Goldmann 1913 – 1970):

لم تتبلور البنيوية التكوينية باعتبارها فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي ولا باعتبارها منهجا لتحليل وتفسير الظاهرة الأدبية إلا على يد الباحث والفيلسوف الهنغاري لوسيان غولدمان الذي اعترف باستفادته المباشرة من

---

[15] جورج لوكاتش: **بالزاك والواقعية الفرنسية**. ترجمة أمير اسكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1972. ص: 44 ــ 45. وانظر أيضا مقال إدريس الناقوري **منهج لوكاتش في كتاب بالزاك والواقعية الفرنسية**. ضمن كتاب البنيوية والنقد الأدبي. مجموعة من الكتاب. مؤسسة الأبحاث العربية. ط: 2. 1986. ص: 153.

[16] جورج لوكاتش: **الرواية التاريخية**. ترجمة جواد صالح الكاظم دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. 1978. ص: 375 – 376

الأبحاث السابقة لجورج لوكاتش، وخاصة ما كتبه هذا عن الوعي الطبقي، كما أنه استفاد من مفهوم الرؤية للعالم الذي استمده من الفلسفة الهيجيلية، ولكنه طور فهمه للوضعية الخاصة للأدب في ظل المجتمعات الطبقية الحديثة. وأضاف بعض المصطلحات الجديدة التي كانت هي الركيزة الأساسية التي اعتمدها البنيوية التكوينية، باعتبارها أولا تُقدم فهما خاصا للأدب ودوره، وثانيا تقترحُ منهجا لفهمه وتفسيره. ولكي يشرح تصوره هذا انطلق من الفرضيات التالية:

ـ لا يمكن تفسير الأعمال الأدبية الكبرى من حيث بنيتها الفكرية العامة والأهداف المرسومة فيها بالرجوع إلى الأفكار المباشرة للكاتب أو إلى حياته الخاصة أو شروطه النفسية فقط، لأن الأفراد هم ملتقى مؤثرات مختلفة تعود أحيانا إلى بنيات ذهنية متعددة.

ـ إن المبدع الحقيقي لهذه الأعمال هو الفكر الذي نشأ في حضن الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب أو يُعبِّرُ ضمنيا عن أفكارها دون أن يكون منتميا إليها بالضرورة.

ـ دور المبدع حاضر من خلال الصياغة الفنية للعمل الأدبي وهي صياغة تماثل بنية رؤية العالم التي حركت المبدع ولكنها تمتاز عنها لكونها تدفع مضامين تلك الرؤية إلى أقصى ما تطمح إليه الجماعة. وإذا تعلق الأمر على سبيل المثال بالأعمال الأدبية السردية فإن الصياغة الفنية المقصودة هنا هي محتويات الرواية من أحداث وشخصيات. ذلك أن المبدع ستكون له هنا حرية كاملة للاستفادة من تجاربه الشخصية وقراءاته وخبراته، إلا أن البنية العامة التي تحكم صياغة مكونات هذا المحتوى تبقى خاضعة لمنطق رؤية العالم التي تتحكم في رؤية الكاتب. وهذا ما عبر عنه غولدمان بوضوح حينما قال:

((إن الخاصية الجماعية لإبداع الأدب تأتيّ من أن بنيات عالم النتاج الأدبي تكون متطابقة مع البنيات الذهنية لإحدى الجماعات الاجتماعية أو ترتبط بعلاقات واضحة معها. أما على مستوى المحتويات، أي كل ما له علاقة بخلق عالم تخييلي، فإن الكاتب تكون له حرية كاملة. وعلى هذا الأساس فإن استخدام المظهر المباشر لتجربته الفردية

من أجل خلق عوالمه التخييلية أمر معتاد وداخل في حيز الإمكان إلا أنه لا يمثل أبدا أمرا أساسيا كما أن الكشف يعتبر مهمة نافعة لكنها ثانوية في نطاق التحليل الأدبي))[17]

يبدو إذن من هذه المعطيات الهامة التي تقوم عليها البنيوية التكوينية كما صاغها لوسيان غولدمان أن التمييز ضروري بين جانبين:

- **المدلول** signifié، وهو الذي يرتبط **بالرؤية** الخاصة بإحدى الجماعات الاجتماعية التي يعبر عنها المبدع أو يتبنى أفكارها. ويحيل المدلول هنا إلى مفهوم البناء الفكري أو الذهني الذي سماه رؤية العالم، وتَعني: تكوين نسق من الأفكار البالغة الانسجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف استثنائية تتمكن بواسطتها من بلورة وعيها بالواقع وإدراك مجموع طموحاتها العملية والعاطفية والثقافية.[18]

- **المحتوى**، ويشير إلى عالم عناصر البناء التخييلي الذي كانت صياغة المبدع فيه تلقائيا، لأنه هنا بالذات يستفيد مباشرة من تجاربه الخاصة وقدراته على الانتقاء. ويشير غولدمان هنا في حقيقة الأمر إلى المحتوى باعتباره شكلا. وتعتبر الروايات والمسرحيات نماذج متميزة حيث يكون المحتوى عبارة عن أحداث وآراء ومواقف، ولكنها باعتبارها تمثيلا رمزيا تعد بناء شكليا له دلالات أخرى يفهمها القراء، لذا يمكن اعتبار المحتوى هنا بمثابة الدال على المدلول.

*ـ المنهج البنيوي التكويني:

يقتضي الحديث عن كيفية تحليل العمل الأدبي في هذا الإطار أن نتحدث عن وجهة النظر المنهجية للبنيوية التكوينية وعن المصطلحات الأساسية التي صاغها غولدمان لبناء تصوره النقدي. وسنجد أن كل تلك المصطلحات مرتبطة بما أشرنا إليه سابقا من فرضيات أساسية تقترح فهما جديدا لدور المبدع في عملية الإبداع، وطبيعة

---

[17] اطلعْ على جميع آراء غولدمان المذكورة أعلاه في كتابه التالي: L. Goldmann. **Pour une sociologie du roman.** Gallimard .1975. P: 40-45 et 345- 346.

[18] Lucien Goldmann: **Le Dieu caché** .Gallimard. 1979. p: 349

وانظر أيضا كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. تأليف مجموعة من الكتاب الغربيين: ترجمة جماعية. مراجعة الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية. ط: 2. 1986. ص: 48.

ارتباط المحتوى بالمدلول أي بإحدى رؤى العالم الموجودة سلفا في الواقع لدى جماعة اجتماعية محددة. ومن أهم هذه المصطلحات:

- **العلاقة التماثلية** relation analogique بين بنية المدلول وبنية المحتوى، وهذه العلاقة هي التي تبرهن على أن المبدع كان خاضعا في صياغته المحتوى إلى بنية سابقة على الإبداع وهي بنية المدلول أي إلى بنية رؤية العالم لجماعة اجتماعية محددة.

- **الفهم** compréhension : يتعلق فهم العمل الأدبي من وجهة نظر البنيوية التكوينية إذن بادراك البنية العامة التي تنتظمُ عناصر المحتوى في العمل الأدبي. وهذا يقتضي دراسة بنيوية مرتبطة بالعالم التخيلي الذي تمت صياغته من قِبل المبدع. والواقع أن البنيوية التكوينية لم تكن لها أدوات إجرائية محددة لدراسة هذا الجانب. وقد اعتمد لوسيان غولدمان نفسه في دراسة بعض النماذج الروائية لأندريه مالرو في كتابه **من أجل سوسيولوجية الرواية** على المبادئ المنطقية العامة للتفكير (المقارنة، الترابط، التعارض، التناقض، التماثل ... الخ) ثم اعتمد أيضا على ذوقه وحدسه الخاصين، والغاية من مرحلة الفهم هي استخلاص **البنية الدالة** Structure Significative للعمل المدروس، وينبغي في هذا الصدد الإشارة إلى أن كلمة البنيوية في مصطلح "**البنيوية التكوينية**" ليس لها أي دلالة مطابقة مع الاتجاه البنيوي الذي تأسس على "لسانيات دوسوسور، فهي تكتفي بالاشارة إلى ضرورة الاهتمام بالنسق النصي دون أن تمتلك أي علم إجرائي يساعدها في مجال التحليل، إنها في الواقع مجرد "**بنيوية حدسية**" **Structuralisme intuitive**.

- **التفسير** explication: وهو محاولة لإلقاء الضوء على تلك البنية المُستخلصة سابقا من خلال مقارنتِها مع إحدى بنيات رؤى العالم الموجودة لدى الطبقات القائمة في المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع، كل ذلك من أجل إثبات مظاهر التطابق أو التماثل بين البنيتين، وهذا في حد ذاته يكون تفسيرا لسبب ظهور العمل الأدبي بتلك البنية الخاصة التي ظهر بها عند الكاتب.[19]

---

[19] انظر الإشارة إلى هذا المنهج التحليلي التفسيري عند غولدمان في المرجع التالي المذكور سابقا: **Pour une sociologie du roman.** p: 353.

- مجال التطبيق:

تنبه بعض الدارسين ومنهم جاك لينهارت Jacques Leenhardt (1942- ..) إلى أن غولدمان استطاع أن يُطبق منهجَه بكثير من النجاح عندما درس بعضَ الأعمال المسرحية والفلسفية الفرنسية، وخاصة مسرحيات **جان راسين** Jean Racine (1639 - 1699) وأفكار بليز باسكال Plaise Pascal (1623 - 1662) ، إذ تمكن بسهولة من الوقوف على التماثل القائم بين بنيات هذه الأعمال مجتمعةً وبنية تفكير الجماعة الجنسينية Les Jansénistes، وهي جماعة دينية تؤمن بالقدَرية Fatalisme وبعلاقات المشيئة والعفو الإلهي، وقد مثلها ودافع عنها باستماتة الفيلسوف والعالم الفرنسي باسكال، لذا راح غولدمان في كتابه **الإله المختفي** يدرسُ طبيعة الرؤية المأساوية التي ظهرت مع النزعة الجنسينية واحتدمت أواسط القرن السابع عشر. هكذا وجد أن ما يجمع الجنسينية، باعتبارها تصورا إيديولوجيا مع فلسفة باسكال ثم مسرحيات راسين، هو الرؤية المأساوية التي تبنتها طبقةُ النبلاء الرؤساء وخاصة (أعضاء البرلمان) noblesse de robe. ورغم أن هذه الرؤية المأساوية قد اتخذت أشكالا مختلفة، إلا أنها أجمعت على إدانة الواقع واعتباره سيئا مع الإقرار في نفس الوقت باستحالة تغييره عبر التاريخ.[20]
هكذا تجلت المأساوية نفسها في الفكر الفلسفي لباسكال من ((خلال الإيمان بالله، فإليه وحده المرجعُ لأنه هو القادر على إضفاء نوع من المعنى على غموض الواقع ثم من خلال المراهنة على المسيحية التي هي في نظره ليست ببساطة نوعا من التعقل ولكنها متعقلة لأنها إلى حد ما مجنونة، وليست ببساطة واضحة ولكنها واضحة لأنها غامضة وليست صحيحة هكذا ببساطة ولكنها صحيحة لأنها متناقضة))[21] وعندما ينتقل إلى دراسة مسرحيات راسين يضع التوضيح الأولي التالي:

ـ تعتبرُ الفلسفة والأدب والفن والممارسة الدينية قبل كل شيء أشكالا من اللغة، أي وسائل في يد الإنسان من أجل التواصل مع معاصريه ومع الأجيال اللاحقة.

وبعد هذا ينطلق من فرضية اعتبار أعمال راسين وقائع جمالية، وهي مثل غيرها من الوقائع الجمالية توجد بالضرورة من خلال شكلين من المطابقة:

---

20 -**Ibid: p: 158**

21 Goldmann : **Le Dieu caché**. Gallimard. 1979 .p : 343.

1 ــ مطابقة بين رؤية العالم باعتبارها حقيقة معيشة وبين العالم التخييلي الذي أبدعه الكاتب.

2 ــ مطابقة بين هذا العالم التخييلي وبين النوع الأدبي، الأسلوب والتركيب والصور، وكل الوسائل الأدبية التي يَستخدِمها الكاتب من أجل التعبير عن عالمه.

ويرى انه إذا كانت هذه الفرضية صائبة فإن جميع الأعمال الأدبية سيتحقق فيها مثلُ هاذين النمطين من التطابق. والحال أن كثيرا من الأعمال لا تصل في نظره دائما إلى هذه الدرجة من الانسجام في التعبير عن رؤية للعالم واضحة المعالم، لذا فإن الأعمال الأدبية الكبرى هي وحدها التي تصل إلى هذا المستوى وفي مقدمتها بالطبع أعمال راسين[22].

*ـ تحليل غولدمان لمسرحية أندروماك لراسين:

ـ المحتوى المأساوي لتراجيديات راسين:

وجد غولدمان أن معظم تراجيديات راسين تجعلُ محورها الأساسي يدور حول ثلاثة عناصر:

* العالم، وتمثله بعض الشخصيات التي تتميز بالزيف وغياب الوعي والقيم الإنسانية
* الإله: وأهم خاصية يتميز بها هي الاختفاء.
* الإنسان: أي ذلك الذي يجسد بحق القيم المفتقدة في العالم، ويمثّلُ عادةَ بالشخصية المأساوية. ومن أهم مواقفه رفضُ العالم والحياة.

وتتفاوت درجة رفض العالم في مسرحيات راسين من نص إلى آخر. فعلى سبيل المثال تمثل مسرحية أندروماك Andromaque الشعرية (1667) النموذج المأساوي التام الذي ترفض فيه الشخصية الحاملة للقيم الإنسانية النبيلة وهي شخصية أندروماك العالَمَ المحيط بها خصوصا، لأنها وجدته مليئا بالتسلط و الأقوال الملغومة لشخصيات تمثل الواقع مثل بيروس Pyrrhus أو هيرميون Hermione أو أوريست Oreste، فهؤلاء لا يعبرون أبدا عما في سرائرهم، فكل أقوالهم إنما هي حبائل ينصبونها للإيقاع

[22] Ibid ..p: 345.

بالآخرين، انه عالم خاطئ ووحشي ليس فيه تفريق أساسي بين ما هو جوهري وما هـــو مظهري[23]

- ملخص مسرحية: أندروماك لراسين:

– **أنـدروماك** Andromaque: هي أرملة هيكتور: مات زوجهـــا في طـــروادة وأُسرت هي وابنها أستياناكس Astyanax. تكره الملك وتريد تحرير ابنها من قبضته.

- **بيروس** Pyrrhus، وهو الملك: يعشق أندروماك، ويريد الزواج منها ويستخدمُ ابنها وسيلة ضغط ليجعلها في النهاية تقبل الزواج منه، لكنها تسر لوصيفتها أنها ستقتل نفسها بعد أن تضمن خطيا تحرير ابنها،ثم تقبَلُ أن يُعلَن الزواجُ دون أن تمكِّن الملكَ من نفسها.

- **أوريست** Oreste: مبعوث من الإغريق من أجل اخـــذ ابـــن أنـــدروماك أي أستياناكس لأن الاغريق يرفضون أن يبقى ابن عدوهم هكتور في كنف ملكهم بيروس، لكن أوريست يستغل مهمته لغرض شخصي وهو أن يحظى بـــ بيرميون وهي أمـــيرة في قصر الملك كان يبدي حبا كبيرا لها.

- **هرميون** Hermione : كانت تعشق الملك وترغب بأي ثمن أن يتزوجها بدل أندروماك، لكنها عندما ترى تصميم الملك على إرغام أندروماك على الزواج منه تستغل تعلُّق أورست بها وتدعوه إلى تدبير قتل الملك. لكن أورست يختار أن يترك الملك يموت بأيدي الإغريق دون أن يُنكر أنه هو الذي حركهم للقيام بهذا الفعـــل، وحـــين تعلـــم هيرميون بالخبر يأخذها بعضُ الندم فتقتل نفسها إلى جوار الملك المحتضر. أما أوريـــست فلم تكن بعدَ ذلك في حاجة إلى إتمام خطتها المرسومة. لأن الإغريق قبلوها ملكة عليهم بعد أن توَّجها بيروس واعترف لابنها بصفة الأبوة أمامهم.

هناك بعض الشخصيات الأخرى الموجودة في المسرحية، ورغم أن أدوارها ثانوية في الحركة الدرامية للنص إلا أن بعضها يساهم بفعالية في تـــأزيم الأحـــداث، وتنويـــع المشاهد وخلق فرص الحوار، انها بالإضافة إلى ذلك ضرورية للإيهام بواقعية الحـــدث، ونذكُرها حسب الأهمية:

---

[23] Ibid . p :351- 356

ـ **أستياناكس** Astyanax: وهو ابن أندروماك الذي لا يظهر في المـــشاهد، ولكنه يشكل موضوع حوار بين الملك وأندروماك. و يشير إلى وضـــعية طفـــل أســـير يُستخْدَمُ كرهينة للضغط على أندروماك لقبول الزواج وهذا الابتزاز يكون له بـــالطبع تأثير بالغ على القراء والمشاهدين ويدفعهم إلى شحن مزيد من الإدانة لتصرف الملـــك. ونعتقد أن العنصر الدرامي في هاته المسرحية سببه هو وجود هذا الطفل الـــذي يـــتم الحديث عنه دون أن يظهر إلى العيان ولكنه دائم الحضور في وجدان القراء والمشاهدين.

- **هكتور** Hector: وهو زوج أندروماك: قتل في المعركة ولكن هيبته وحضوره كانا باقيين من خلال إخلاص أندروماك له حتى بعد موته.

أما الشخصيات الأخرى التي تُعتبر أدوارها مكملة، فهي على التـــوالي: **بيلاد** Pylade صديق أوريست ثم **كليون** Cléone وصيفة هيرميون ثم **سيفيز** Céphise وصيفة أندروماك وأخيرا **فونيكس** Phœnix وهو أحد عمال الملك بيروس.[24]

- .

ــ اهتم غولدمان كثيرا بالمقدمات التي وضعها راسين لمسرحياته المأساوية متسائلا عن مدى مُطابقة آرائه فيها مع حقيقة محتوى أعماله. ورأى في هذا الصدد أنـــه مـــن الضروري التمييز بين آراء الكاتب كما يُعبِّـــرُ عنها في الواقع وبين مـــضامين أعمالـــه الإبداعية. فإذا كان من الممكن أن نجد في ذلك بعض التطابق، فإنه لا يمثل قاعدة عامة، فهناك حالاتٌ كثيرة تتباعدُ فيها آراء الكاتب عن هاته المضامين ويُستشهَد على ذلـــك بالفرق الموجود مثلا بين أعمال بالزاك Balzac وغوت Goethe. ومـــع أن غولـــدمان اعتمد على تحديد راسين لنوعية التراجيديا التي رسمها في أعماله، إلا أنه لاحظ تفاوتا بين أعماله في هذا الجانب، فبعضها يُطابق رأي راسين وبعضها الآخر يختلف عن رأيه[25]

من أهم آراء راسين التي اعتمدها غولدمان اعتقاده، مُتَّبعا في ذلك أرســـطو، أن الشخصيات التي تصنع المأساة في الأعمال المسرحية: "لا تكون طيبة كل الطيبوبـــة ولا

---

[24] تمت الاستفادة في هذا التلخيص من النص المسرحي والتعليقات المصحوبة معه انظر :
Racine **Andromaque**/ Classique Larousse / texte intégral. Annotée et commentée par Alain Viala . Larousse –Bordas/ 1997.

[25] Goldmann : **Le Dieu caché.** Gallimard. 1979. p: 353 –et 363.

هي سيئة كل السوء"، لكن غولدمان يلاحظ أن هذه الخاصية تنطبق إلى حد ما على شخصية أندروماك، ولا تنطبق على غيرها من الشخصيات في مسرحيات راسين مثل شخصية جويي Junie المأساوية في مسرحية بريتانيكوس Britannicus وشخصية تيتوس Titus المأساوية أيضا في مسرحية بيرينيس Bérénice حيث تكون الشخصية المأساوية إما طيبة فقط، وإما طيبة للغاية وسيئة للغاية في نفس الوقت.[26]

ــ وإذا كان غولدمان يَعتبر دراستَه ذات طابع سوسيولوجي في المقام الأول، فإنه لم يستبعد في نفس الوقت فائدة المقاربة السيكولوجية فهو يقر بأنها يمكن أن تُلقي الضوء على الشخصية المبدعة لكن دون أن تكون ذات فائدة مباشرة لدراسة الأعمال الأدبية. لذا يَستبعد التحليل النفسي بحكم عدم التخصص لأنه لا يزال يواجه تعقيدات كثيرة في مجال التطبيق.

ومن أهم الملاحظات التي قدمها غولدمان في هذا الصدد أن الشخصية المأساوية التي لا هي طيبة للغاية ولا هي سيئة للغاية تمثل الشكل المعاصر للبطل التراجيدي لأنها تقترب من الشخصيات المأساوية الطبيعية في العالم الحديث وهذا ما يميز بعض مسرحيات راسين عن أشكال التراجيديا الإغريقية التقليدية.[27]

ــ يعتمد غولدمان بشكل عام، في دراسته لمسرحية أندروماك، على ما يمكن تسميته بالسرد النقدي، ونعني به أن الناقد يقوم في الآن نفسه بعمليتين متزامنين: إعادة حكي أحداث المسرحية، ثم تقديم بعض التعليقات والملاحظات الخاصة به في نفس الوقت. وإذا كان لم يعلن في أي لحظة من لحظات التحليل في كتابه الإله المختفي عن الأدوات الإجرائية المُعتمدة في التعامل مع النصوص، فإن دراسته لمسرحية أندروماك تسير ضمنيا في مسار الخطاطة العامة التي رسمها في الجانب النظري الذي أسلفنا الحديث عنه، مع نقص ملحوظ في بلورة معالمها بشكل بارزكما سنرى. وتقتضي تلك الخطاطة أن يتم التحليل على مرحلتين: مرحلة الفهم، ثم مرحلة التفسير: ففي مرحلة الفهم ينبغي الوصول إلى ما سماه البنية الدالة: ومعالم هذه البنية بادية للعيان من خلال تصنيفه لشخصيات المسرحية بحيث يمثل بعضها الإنسان والبعض الآخر العالم والباقي الإله

---

[26] Ibid . p: 353 – 354.
[27] Ibid . p: 353 – 354.

المختفي. وقد أشار غولدمان مباشرة إلى هاته البنية الدالة في المسرحية حين قال: ((ليس في هذا النص المسرحي سوى شخصيتين دراميتين: العالَم وأندروماك، بالإضافة إلى شخصية حاضرة وغائبة في نفس الوقت وهي شخصية الإله ذي الوجه المزدوج المجسَّد في شخصيتي هكتور وأستياناكس.))[28]، أما قضية التفسير فسنتحدث عنها لاحقا. وتبقى أمامنا مسألة تحديد رؤية العالم، وهذا جانبٌ يُدرَك مباشرة من خلال البنية الدالة نفسها، فرؤية العالم هي أيضا ثلاثية الأبعاد، إنها تَرسُم معالم مأساوية الإنسان الحامل للقيم الإنسانية النبيلة أمام مكر الواقع أي العالم، واختفاء الرعاية الإلهية فيه.

ـ يعتمد النقد السردي الذي اتبعه غولدمان أيضا على **المقارنة** باعتبارها وسيلة لإدراك الفروق بين الشخصيات والمواقف والأفكار. وتشمل المقارنة مجموعة من العناصر الداخلية أهمها شخصيات المسرحية فضلا عن المقارنة بين هذه وبين شخصيات مسرحيات راسين الأخرى.

ـ إن التحليل السوسيولوجي المُعتمد في دراسة غولدمان جعل اهتمامه مُركزا بصورة غالبة على المضامين، وإن كنا نرى أن الإشارة إلى بعض القضايا مثل طبيعة حضور العنصر المأساوي في المسرحية وارتباط ذلك بنوعية الشخصيات واختلافها وتعبير كل منها عن قيم محددة، كل ذلك لا يبتعد كثيرا عن دراسة البنية التخيلية للعمل المسرحي. والمسألة عائدة في الواقع إلى أن الفنون المسرحية والسردية تحوِّل المفاهيم والقيم إلى شخصيات تتحرك، فإذا تحدثنا عن علاقة الشخصيات وما تُعبر عنه من قيم كُنّا في الواقع نعالج الشكل والمحتوى في نفس الوقت. وهذا ما جعل بعض اللسانيين يتحدثون بخصوص النصوص الأدبية عما يسمى بشكل المحتوى ومنهم بنفنيست، ولا ترقى دراسة شكل المحتوى عند غولومان إلى مستوى الدراسات البنيوية ...كما أسلفنا القول بالنسبة للسانيات السوسورية. لذا لا تنتمي البنيوية التكوينية أبدا إلى حقل الدراسات البنيوية، وهي ليست سوى شكل متطور من أشكال المنهج السوسيولوجي يستخدم المهارة الذاتية وطاقة الحدس ومبادئ التفكير المنطقي لتمثل البنيات النصية.

---

[28] Ibid . p: - 354

من أهم المضامين التي عالجها غولدمان وهو يقوم بتحليل النص المسرحي نوعية الطابع المأساوي لشخصية أندروماك، وقد كان مُلزما أن يتحدث عن هذه الشخصية التخييلية دون أن يبتعدَ عنها كثيرا. إلا أنه حاول أن يلجأ إلى المقارنة بين مأساوية أندروماك وطبيعة الشخصية المأساوية في التراجديات الإغريقية القديمة التي لا يوجد أي شك في طيبوبتها التامة، لذا وجد أن شخصية أندروماك رغم أنها رافضة للعالم وللوضع اللاإنساني الذي كانت توجد فيه تحت رحمة بيروس، و أنها حتى وإن كانت قد برهنت عن إخلاصها التام لزوجها الفقيد هكتور، فهي لا تمثل الحدود القصوى للمواقف التراجيدية التامة القديمة بسبب أنها لجأت كما لاحظ غولدمان إلى إعلان عزمها على استخدام الحيلة حينما أخبرت وصيفتها "سيفيز Céphis" أنها ستقبل الزواج من الملك بيروس ثم تأخذ عليه عهدا مُعلَنا يُقر فيه بتحرير ابنها ثم تحرمه من امتلاك جسدها بقتل نفسها. وهكذا تُرضي جميع الأطراف: الملكَ بقبول الزواج منه و الابنَ بتحريره والزوجَ الفقيد بعدم خيانته ونفسَها براحة الموت:

جاء في المشهد الأول من الفصل الرابع على لسان أندروماك قولها لوصيفتها "سيفيز" مشيرة في البداية إلى الملك:

((ساجْعلُه، آخذةً عليه عهدا في محفل الهيكل،
يعقدُ الروابط الأبدية مَعْ بُني.
لكنْ على الفَور ستختَصِرُ الباقي يَدي هاتهْ.
انا السَّيئةُ الحظ وَحْدَها.. يا من خانَتْها الحياةْ.
فبذا انجو بفضيلتي وارُدُّ ما عليَّ من دَيْنٍ
إلى بيروسَ وابني وزوجي ونفسي.
فها هي ذي حيلتي بريئةٌ مجبولةٌ من شغاف القلبْ
و هذا هو ما افتى عليَّ به بَعلي
فسأمْضي وحيدَةً لملاقاة هكتورَ واسلافي
وانتِ ياسيفيزُ، هي من سيغمضُ عينيَّ هاتين..))[29]

[29] Racine: **Andromaque** / Classique Larousse / texte intégral. Annotée et commentée par Alain Viala . Larousse –Bordas/ 1997. p: 125.

لم يتردد غولدمان في الحكم بأن أندروماك وهي تلجأ إلى الحيلة قد قللت من حظوظ سطوة المأساة في النص، لذا نراه يُصدر حكما واضحا، فيري أنها ليست بطلة مأساوية حقيقية مادامت تلجأ إلى الحيلة لتحول موتها إلى نصر مادي[30]

في مقابل شخصية أندروماك التي تمثل رفض القيم السيئة وتجسد قدر الإمكان الطابع المأساوي، يضع غولدمان شخصيات ثلاث في الطرف المقابل المسؤول عن حدوث التراجيديا: الملك بيروس ومبعوث الإغريق أوريست ثم الأميرة هيرميون. هؤلاء جميعا يمثلون القيم المنحطة في العالم السائد، لذا يُلاحظ قائلا:

((وهكذا نجد أنفسنا مع هيرميون وأوريستَ وبيروس في عالم من الوعي الخاطئ، كما أن الأقوال عندهم لا تدل أبدا على ما تصدح به في الظاهر، إنها ليست وسائل للتعبير عن الجوهر الداخلي لمن ينطق بها، بل هي مجرد أدوات يستخدمُها من أجل خداع الآخرين وخداع نفسه في ذات الوقت. إنه عالم زائف ووحشي، عالم ينعدم فيه ما هو جوهري، عالم يتباعد فيه المَخْبَرُ عن المظهر.)) [31]

تتضاعف مأساوية أندروماك رغم كل ما أشار إليه غولدمان في هذه المسرحية بغياب شخصيات لها وزنها الأساسي في الصراع الدرامي وفي مقدمتها، الإله الحامي والمنقذ من الوضع المُهين، لكنه يترك أندروماك تواجه مصيرها وحدها وتختار ما بدا لها منسجما مع قيمها الإيجابية.

ــ بعد هذا كله نلاحظ أن غولدمان لم يختم دراسته لهذه المسرحية بالمرحلة الأساسية التي يرتكز عليها المنهج البنيوي التكويني، وهي مرحلة **التفسير** التي تتم عادة بالعودة إلى الفكر الذي تتطابق معه البنية الدالة للعمل، وهو ــ كما حدد الكاتب في مدخل كتابه الإله المختفي وفي فصوله السابقة ــ الفكر الجانسيني الصوفي. ولعله أخذ بعين الاعتبار أن القارئ سيضع دراسته لهذه المسرحية مثل دراساته لمسرحيات راسين الأخرى في السياق العام للكتاب، وقد وضع فيه كما رأينا جميع أعمال راسين في خانة رؤية العالم التي تبلورت لدى تلك الجماعة المسيحية، مثلما فعل مع فلسفة باسكال المسيحية حين رآها أيضا تُجسِّدُ الرؤية المأساوية في الفكر الجانسيني. ولعله لم يكن يريد

---

[30] Goldmann: **Le Dieu caché**. Gallimard. 1979. p: 361.
[31] Ibid ; p: 356

تكرار ما كان قد بنى عليه كتابَه منذ البداية وهذا اجراء مقبول من الناحية المنهجيـــة، وإن كنا نفضل أن ينطلق من النص المسرحي وينتهي بإثبات انتماء المسرحية في النهايـــة إلى الفكر الجانسيني، فسيكون هذا أكثر إقناعا للقراء من الطريقـــة الـــتي اتبعهـــا في الدراسة.

ـــ نلاحظ أيضا أنه أهمل بشكل واضح ما في مسرحية أندروماك لراسين مـــن صور وتعابير شعرية، باعتبارها كتبت أصلا شعرا. ولا شك أن للتعبير الشعري المجسَّد في الايقاع والوزن والصور البلاغية دورا أساسيا في بناء العـــالم الـــدرامي والمأســـاوي للمسرحية. فأين الحديث عن هذا الجانب بالذات؟ هل يؤكد لنا كـــل هـــذا أن غايـــة غولدمان الأساسية هي دراسة النص من وجهة نظر سوسيولوجية ومضمونية لا غـــير؟ لعل المسألة كذلك إلى حد كبير. ولذا يحق لنا في نهاية هذا العرض التحليلي أن نتساءل عما إذا كان غولدمان قد استوعب في دراسته هذه معالم البنية النصية كما توحي بذلك صيغة منهجه البنيوي التكويني؟.

ومن الضروري أن نشير في نهاية الحديث عن البنيوية التكوينية إلى أنهـــا كانـــت دائما اتجاها منهجيا صاحبت وجودَه في النقد العربي وممارساته المتأثرة به بعضُ القناعات التي يتم تبنيها دون الاحتكام إلى الأسس الفلسفية والثقافية التي اعتمدت عليها البنيوية التكوينية، ومن جملة ذلك اعتبارها منهجا بنيويا، مع أنها ليست بنيوية إلا في تـــسميتها وقد رأينا أنها لم تكن في حقيقة الأمر سوى منهج سوسيولوجي يأخذ البنية التـــشكيلية على المستوى النظري بعين الاعتبار، ولا يملك أيا من الأدوات اللسانية أو الـــسيميائية لمعالجة وتحليل البنى الشكلية فقد اعتمدت في التعامل مع النصوص علـــى اختيـــارات ومهارات وحدس الناقد وتفكيره المنطقي.

الأدب من منظور التحليل النفسي

(فرويد / شارل مورون / جاك لاكان)

* تمهيد:

لقي تطبيق التحليل النفسي في دراسة الأدب معارضة شديدة بحجة أن الموضوع الخاص بهذا الفرع من علم النفس هو الأمراض النفسية وليس الأعمال الأدبية أو الفنية. وقيل فضلا عن ذلك أنه لا يصح أن نتعامل مع الكتّاب أو الشخصيات المرسومة في الأدب انطلاقا من أنهم جميعا نماذجُ غير سوية، لهذا ظهرت مقاومة واضحة من قبل كثير من رجال الثقافة، وخاصة بعد ظهور المناهج الأدبية المتأثرة باللسانيات في أوربا، تجاه تدخل أطباء التحليل النفسي لإبداء آرائهم في الأعمال الأدبية وأصحابها، مع أن معظم المهتمين بالأدب لا يرفضون فكرة أن يكون وراء إنتاج الأدب لوثة ما من الانحراف الذهني أو النفسي لدى المبدعين[1]. والواقع أنه مع بداية تأثير اللسانيات في النقد الأدبي أثارت جميع المناهج المرتبطة بالعلوم الإنسانية وخاصة علم النفس وعلم الاجتماع انتقادات حادة، بدعوى أن الأدب ينبغي أن يكون له منهج في البحث خاصٌّ به بعيدا عن هذه العلوم. ولم يمنع وجودُ هذا الموقف أبدا من مواصلة التحليل النفسي تشييدَ نظرية نقدية أدبية آخذة في الاستقلال التدريجي عن الجانب العلاجي لهذا العلم.

ما هي إذن الخلفيات المعرفية التي اعتمَد عليها هذا المنهج النقدي؟ كيف أمكنه تشييد نظرية نقدية مستقلة عن معالجة الأمراض النفسية؟ وما هي الآفاق التي فتحها أمام نقاد الأدب لإلقاء الضوء على علاقة المبدع بأدبه وعلى البنية الأدبية في حد ذاتها؟

---

[1] Jean Bellemin Noël : **Littérature et psychanalyse**. Universalis.1999 .
البحث في هذا العنوان ذاته

* ملامح نفسية في النقد القديم:

قبل الإجابة عن الأسئلة السابقة نرى من الضروري الإشارة إلى المحاولات الأولى لعلاقة النقد الأدبي بالجانب النفسي، وخاصة في المراحل التي سبقت تدخل التحليل النفس في مجال النقد الأدبي.

لم يكن هناك في القديم، سواء في العالم العربي أم خارجه، منهج نقدي مرتبط بالجانب النفسي أو مؤسَّس على معرفة نفسية محددة. ومع ذلك لم يكن النقد عموما يخلو تماما من بعض الملاحظات والتعليقات التي تتخذ من نفسية المبدع أو المتلقي مرجعا لها أثناء معالجة النصوص الأدبية. وقد سبق لنا أن عرضنا لما ذكره ابن قتيبة عن بعض العوامل النفسية والجسدية المسؤولة عن الإبداع حين قال:

"وللشعر تاراتٌ [أي فترات] يَبْعُد فيها قريبه ويُسْتَصْعَب فيها ريّضهُ، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب إلاّ أن يكون من عارض يعترضُ على الغريزة من سوءِ غذاءٍ أو **خاطر غَمّ**"[2].

فالحديث عن **خاطر الغم** هو تحديد للحالة السيكولوجية التي يكون عليها المبدع ساعة الإبداع.

وقد تحدث ابن خلدون عن ما يشبه الأساس النفسي للإبداع الأدبي وجعله مرتبطا بالمدركات الخارجية فهي التي تكيف النفوس من أجل تحصيل الملكات. وملكة الشعر مثلا تنشأ في نظره عن كثرة الحفظ، ولذلك يلعب مخزون الذاكرة دورا كبيرا في تهيئة النفوس للإبداع:

((إن النفس وان كانت في جبلتها واحدة بالنوع فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراكات. واختلافها إنما هو باختلاف ما يَرِدُ عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تُكيِّفها من الخارج، فبهذه يتم وجودُها وتخرج من القوة إلى

---

[2] الشعر والشعراء. دار الثقافة، ج 1، ط 4 ، بيروت 1980. ص: 7.

الفعل صورتُها ... فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسل ... الخ)) [3]

ولعل ابن خلدون يميل إلى الاعتقاد بأن محرك الإبداع الحقيقي هو تلك الديناميـة التي يحفزها نسيان المحفوظات في النفس:

((...واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبل (أي الشاعر) على النظم. وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها التقَشَ الأسلوبُ فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة.)) [4]

على أن ابن خلدون لا يتحدث هنا عن آلية حرفية لتحويل الإنسان إلى مبدع بواسطة قوة الذاكرة، فالنسيان والاستعداد الفطري والظروف المحيطة لها أدوار أساسية في الإبداع فضلا عن الحالة السيكولوجية المباشرة. كما أنه يعتقد أن معرفة الشاعر بضروب البلاغة لا تكفي في تهيئ ملكة الإبداع في نفسه، ومعلوم أن ابن خلدون استفاد هنا من النقاد العرب القدامى الذين تحدثوا عن الشروط النفسية والظروف المحيطة بعملية الإبداع ومن هؤلاء ابن رشيق الذي جمع كثيرا من الآراء عن هذا الموضوع في كتابه العمدة.

وسيجد من يبحث عن أمثال هذه الملاحظات والتعليقات الشيء الكثير في النقد العربي القديم، كما سيجد عند أرسطو Aristot (384 – 322 ق م) حديثا عن مفهوم التطهير catharsis الذي يهم في المقام الأول علاقة المتلقين بالأعمال المسرحية التراجيدية ودور هذه الأعمال في تخليص النفوس من أضرار الرحمة والشفقة الزائدين عن الحد. وتتم المسألة كما شرحها أرسطو بأن يُفزَع المشاهدُ من رؤية الأفعال العنيفة

---

[3] ابن خلدون : المقدمة .دار إحياء التراث العربي. بيروت .دون سنة الطبع . ص: 578

[4] مقدمة ابن خلدون .دار إحياء التراث العربي ص: 574

والمأساوية فتأخذه الرحمة بالضحايا ويصيبه الحزن،[5] وبهذا تتحقق المشاركة الوجدانية ويتخفف المتلقي من "الرحمة " بحيث يكون أقدر وأصبر على مواجهة المواقف المأساوية المماثلة في الحياة العامة. هذا ما يسميه البعض تحرير النفس من التوتر الانفعالي[6]. ويصاحب التطهيرَ من الخوف والرحمة أثرٌ سيكولوجي آخر لدى المشاهد للمسرحية المأساوية وهو اللذة. وهذا يعنى أن لهذا الصنف من الإبداع المسرحي قدرة على إثارة مشاعر متناقضة في نفسية الإنسان. غير أن أرسطو يقدم في هذا المجال توضيحا شديد الأهمية: فيقول:

((... المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث.))[7] وهو يريد بهذا أن يوضح أن مشاعر الخوف والرحمة لا تثار إلا بموضوع المسرحية أما إحساس اللذة فيأتي من بناء المسرحية وتأليف هذه الأحداث أو ما يسمى عادة حبكة الحدث، فهي إذن لذة فنية وإعجاب بملكات الشاعر أو المسرحي في الإبداع.

وسيجد القارئ أيضا في النقد الرومانسي، كما تبين لنا عند الحديث عن سانت بوف، أن للحالة النفسية للأديب دورا حاسما في تلوين أدبه بخصائص محددة، فضلا عن دور التعاطف والتأثر في قيام نقد أكثر ارتباطا بالنتاجات الأدبية.

---

[5] انظر **catharsis** في موسوعة Universalis 1999 كتبت المادة من قبل : **Alain Delaunay** :
ومما جاء فيها مايلي: ((Dans sa *Poétique* , Aristote justifie la tragédie en lui attribuant un pouvoir de purification (*katharsis*) des passions du spectateur. Assistant à un tel spectacle, l'être humain se libérerait des tensions psychiques, qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion et de la sympathie avec l'action représentée (induisant pitié, colère, etc.)) وانظر أيضا أرسطو. **فن الشعر**. ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة. بيروت لبنان. ط:2.1973. وخاصة ما قاله أرسطو تحت عنوان: **الرحمة والخوف**.ص: 38. وللتوسع في مفهوم التطهير الأرسطي انظر كتاب د. عبد الواحد لؤلؤة: **موسوعة المصطلح النقدي** .ج:1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. ص: 983 .

[6] المرجع السابق. ص:3.

[7] انظر **مختصر الحديث عن التحليل النفسي الفرويدي** في موسوعة: Encarta 99 مادة: **Psychanalyse**. وخاصة ما قيل عن الجهاز النفسي.

كل هذه المحاولات لم تتمكن من وضع أسس نظرية ومعرفية لقيام نقد أدبي نفسي بالمعنى الحقيقي، ذلك أن النقد النفسي لم يتأسس كنظرية قائمة بذاتها حتى في الغرب إلا مع مطلع القرن العشرين على يد الطبيب النمساوي سيجموند فرويد.

1 – التحليل الفرويدي للأدب:

ـ الجهاز النفسي عند فرويد:

يعتبر التحليل النفسي من أهم فروع علم النفس التي كان لها دور أساسي في شتى المجالات المعرفية الأخرى. ومع أنه ابتدأ كمنهج علاجي للأمراض النفسية إلا أنه أفاد علم الأسطورة والمعتقدات والإبداع بشتى أجناسه، كما تأسس على معطياته اتجاه نقدي أدبي كان له دور رئيسي في الكشف عن أسرار بعض الأعمال الأدبية الغامضة.

هكذا لم يسبق لعلم النفس أن أصبح وثيق الصلة بالثقافة والأدب إلا عن طريق التحليل النفسي الذي أرسى دعائمه الطبيب النمساوي سيجموند فرويد Sigmund Freud (1856-1939) كما أشرنا، فقد كان منظرا وممارسا للعلاج النفسي، كما كان لاكتشافاته الخاصة بالجهاز النفسي دور كبير في إعادة النظر جذريا في تصور مفهوم الذات ومفهوم الشخصية الفردية[8].

وتتركز نظريته على فكرة جوهرية، وهي أن الذات الفردية ليست وحدة متماسكة وواعية كل الوعي بنفسها كما كان يُعتقد في السابق، بل إنها تشهد صراعا حادا بين مجموعة من القوى والمناطق النفسية التي يختص كل واحد منها بفعاليات نفسية محددة.

ولكي نفهم جيدا كيف توصل فرويد إلى اكتشافاته تلك ينبغي أن نقدم تلك المفاصل الهامة في مسيرته العلمية التي عرض لها في كتابه: **حياتي والتحليل النفسي** (1925)، مكتفين بتسجيل ما هو بالغ الأهمية لتسهيل مهمة توضيح خصوصيات النقد التحليلي النفسي.

---

[8] انظر للتوسع في هذا الموضوع كتابنا : "بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي. ص:

بدأ اهتمام فرويد بخبايا النفس الإنسانية عندما ذهب إلى باريس لإتمام دراسته حول الهستيريا، وقد هداه "**جان مارتان شاركو**"Jean Martin Charcot (1825 – 1893) إلى التخلي عن علاج هذا المرض بالصدمات الكهربائية وكذا التخفيف من سلطة التنويم المغناطيسي الذي كان يجريه أيضا على مرضاه واستبدل كل ذلك **بالإيحاء** Connotation. كما استفاد من الأبحاث التي نشرها "**بيير جانيه**" Pierre Janet (1859 – 1947) بين سنتي 1880-1882 وعقد فيها الصلة بين الأعراض الهستيرية وخبرات الحياة الخاصة للمريض، بما في ذلك بعض الحالات الوجدانية المحَبَطة التي لم تجد سبيلا إلى صرف طاقتها إلا في أعراض المرض النفسي، وهذا ما سماه **التحويل** transformation. أما الطريقة العلاجية المناسبة فكانت هي طريقة **التطهير**، أي رد الشحنة الوجدانية التي كانت محتبسة وسارت في مسالك خاطئة إلى مسلكها الطبيعي.[9]

كان هذا هو المنطلق الأول الذي أرسى عليه، بعد تطويره لنظريته في الأحلام، دعائمَ نظرية في النقد التحليلي النفسي وما اتصل بها من تأملات في الإبداع الأدبي والفني.

أخذ فرويد يتجه إلى الاهتمام بالعوامل الجنسية باعتبار أن لها دورا مركزيا في ظهور الأمراض النفسية، فاستبدل الانفعالات الوجدانية بالخبرات الجنسية الطفولية والآنية على السواء، ووجد أن معظم أشكال **العُصاب** névrose مثل **النورستانا والعصاب الحصري وهاجس المرض** تعود أسبابها إما إلى اضطرابات الحياة الجنسية في الحاضر وإما إلى خبرات جنسية تتصل بسالفِ حياة المريض، دون أن يستبعد وجود تغيرات كيميائية مصاحبة للتحول الذي يطرأ على تلك الخبرات لتصبح أعراضا مرضية.[10]

كانت هناك أسئلة كثيرة قد طُرحت على فرويد وهو يحاول بلورة نظريته النفسية الجديدة، ومنها كيف يحدث أن ينسى الناسُ ذكرياتهم القديمة المسؤولة عن اضطراباتهم

---

[9] سيجموند فرويد: **حياتي والتحليل النفسي**. ترجمة جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ط: 1. 1961.

[10] المرجع السابق. ص: 37.

النفسية؟ وكيف يتمكنون من تذكرها أثناء الخضوع للتحليل النفسي؟ في هذه اللحظة بالذات سيكتشف فرويد فعالية نفسية بالغة الأهمية تُشكل المحور الجوهري الذي تأسس عليه التحليل النفسي، إنها فعالية **الكبت** refoulement، ذلك أنه قد تأكد لديه أن منشأ العصاب هو ذلك الصراع الناجم عن رغبة جامحة كانت تصبو إلى التحقق في الواقع، ولكن الأنا يصُدُّها لأنها لا تتلاءم مع مبدأ الواقع، غير أن طاقة الرغبة تبقى محتبسة في الذات وبذلك تتولد سيرورة الكبت التي تعمل على بقائها هكذا دون تصريف.[11] وسيضيف فرويد فيما بعد إلى نظريته مصطلحا هاما يتمم به تصوره وهو مفهوم **اللاشعور** inconscient الذي يشير إلى تلك المنطقة الواقعة في أغوار النفس، حيث تلجأ تلك الرغبات المكبوتة وتبقى هناك قابعة تتحين الفرصةَ السانحة للتعبير عن نفسها في تجليات مُحوَّلة، وما العصاب إلا الإعلان التحويلي للرغبات المحبَطة.

وعلى العموم فإن مخزون اللاشعور من الرغبات المرفوضة في الماضي قد يتجلى خلال مراحل لاحقة من حياة الفرد في أشكال مختلفة، منها الأحلام التي تُصور الرغبات في مشاهد شبه مسرحية رامزة لمضامينها القديمة. كما أن الرغبات قد تنفجر ثانية أثناء مرحلة الشباب والبلوغ في أشكال مرضية نفسية عصابية أو هستيرية. وهذا الشكل الأخير هو أسوأ حالة يمكن أن تتجلى فيها الرغبات اللاشعورية.لأنها تُدخل خللا كبيرا في تكيف الفرد مع المجتمع. ولقد أشار فرويد إلى أن الصراع النموذجي بين الرغبات والقيم الاجتماعية التربوية والخلقية يتجلى في ما دعاه **بعقدة أوديب** complexe d'Œdipe عند الطفل الذكر **وعقدة إلكترا** complexe d'Électre في ما يخص البنت، فالطفل عندما يدخل في علاقة عاطفية مع أحد أبويه الذي عادة ما يكون مخالفا لجنسه يشعر في نفس الوقت بضغينة أساسها الغيرة نحو مثيله الجنسي من الأبوين. لكن الطفل في الحالتين معا عليه أن يكبت في نفس الآن ضغينته وحبه (أي رغبته في جنس مخالف لجنسه)، لأن القيم الاجتماعية تمنع الإعلان عن هذه المشاعر التي تهدد موقع الأبوين في الأسرة كما تهدد صورتهما الاجتماعية أيضا. هنا يكون **الكبت** عنيفا وتبقى الرغبات كامنة إلى أن تعبر عن نفسها في الأشكال المذكورة: الحلم، العصاب، الهستيريا.

---

[11] المرجع السابق. ص: 40.

على أن هناك مجالات أخرى تتسرب إليها الرغبات المحوَّلة وبعضُها له دور أساسي في حياة الإنسان، ومنها الفن والأدب، فالأدب باعتباره نتاجا ثقافيا له وظيفة اجتماعية ونفسية، كما أن محركه الأساسي هو الغرائز التي ينبغي البحث عن جذورها في طفولة المبدعين حسب تصور فرويد.[12]

إن موقع الرغبات في البنية النفسية هو ما سماه فرويد **الهو** Le ça أما موقع سلطة الأخلاق والقيم فهو **الأنا الأعلى** Le Surmoi. ويبقى الموقع الضابط لحضور الفرد وإدراكه ووعيه وهو ما يسمى **الأنا** Le Moi. هكذا نستطيع أن نمثل للخطاطة التقريبية للجهاز النفسي، كما تصورها فرويد، بالبيان التالي:

اللاشعور	الهو	الأنا الأعلى	الأنا

وإذا كانت الأحلام والأمراض النفسية وغيرها مما ذكره فرويد فيما بعد، وخاصة زلات اللسان وأحلام اليقظة، هي التعبير المحوَّل للغرائز المكبوتة، فإن ميدان الفن والإبداع الأدبي كان هو المظهر المقبول لتحول الغرائز، باعتبار أن ذلك يمثل نشاطا إنسانيا إيجابيا لا يفقد معه الفرد تكيفه مع المجتمع، كما هو حاصل بالنسبة للأمراض النفسية. والواقع أن دور الإبداع يلتقي من حيث الوظيفة والشكل مع دور الأحلام، إذ يعملان معا على إعادة التوازن إلى الشخصية وتصريف الطاقة الغريزية ذات الصلة في مجالات إيجابية ومنتجة. وقد تحدث فرويد عن الصلة القائمة بين الأحلام والأدب حين قال:

((ومما لا شك فيه أن الروابط بين أحلامنا النمطية وبين قصص الأطفال وغيرها من مؤلفات الخيال ليست بالقليلة ولا بالعارضة. ويتفق أحيانا أن يتسنى لفنان خالق نافذ البصر معرفةٌ تحليلية لعملية التحول التي لا يكون الفنان عادة سوى مطيَّتها، فإذا هو ــ وقد تتبع تلك العملية في الاتجاه المعاكس ــ يرد الأثر الفني إلى الحلم))[13]

---

[12] Jean luis cabanès: **critique littéraire et sciences humaines**. privat 1974. P : 28.

[13] فرويد انظر كتاب "**تفسير الأحلام**" ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف ط: 2. 1969. ص: 263.

كان المدخل الأساسي لعلاقة التحليل النفسي للأدب هو اكتشاف فرويد لـــدور الأحلام في إماطة اللثام عن الرغبات المكبوتة، مع العلم أن هذه الرغبات تتخذ صـــورا تمثيلية ورمزية أثناء الإخراج المسرحي لمشاهد الحلم.هنـــاك إذن توظيـــف لمـــشاهدات وذكريات الحالم النهارية كمادة لهذا الإخراج، ويكون مركز الحلم هو تحقيق الرغبة التي غالبا ما تتخذ طابعا جنسيا، وغاية الإخراج المسرحي للحلم هي تلطيفُ مظهر الإشباع حتى لا يُعَبِّر عن نفسه بطريقة صارخة تتحدى سلطة الأنا الأعلى. لذا يبدو الإشـــباع مصاحَبا بنوع من الإحساس بالحرج أوالاستنكار في الحلم. ولقد بدا لفرويد من هـــذا التوازن أن الليبيدو، وهو طاقة الغرائز الفطرية التي تستيقظ في الأحلام، له دور أساسي حتى في حياة الأسوياء. ومن هنا أمكنه تطبيق تحليل الأحلام على النتاجات الثقافية ومنها الفنون والأدب. والعلاقة القائمة بين الحلم وأنواع الإبداع تكمـــن أساســـا في البنيـــة التخييلية لكليهما. وقد عرَّف فرويد الحلم بأنه " **تَحقيقٌ مَقَنَّع لرغبة مَكْبوتة**"[14] وهذا القناع بالذات هو ما اهتم به فرويد عندما عالج بعض الأعمال الأدبية وخاصـــة رواية **غراديفا** التي سنخصص لها قسما من هذه الدراسة لأهمية التحليل الذي قدمـــه فرويد لبنية الأحلام والرموز فيها.وهكذا فبعد استكمال فرويد لمنهجه التحليلي النفسي ترسخ لديه الاعتقاد بأن هذا العلم، بما أصبح يتوفر عليه من أدوات، قادرٌ على معالجة الأعمال التخييلية المختلفة: ((يبدو أن التحليل النفسي قد أصبح في موقع قادر على أن يقول كلمته الحاسمة بالنسبة لجميع الأسئلة الخاصة بالحياة الخيالية للبشر.))[15] وينطلـــق التحليل النفسي من فكرة مفادها أن الأديب قد يكون غير عارف بالمعنى الخاص لعمله الإبداعي، لذا يصبح تدخل التحليل ضروريا للكشف عن هذا المعنى بإخضاع العمـــل للتأويل. غير أن النص عوض أن يكون موقعا للمعرفة، يصبح مادة لأجل المعرفة.[16]

الفكرة التي تبلورت إذن منذ بداية اهتمام التحليل النفسي بالأدب، هي أنه ليس هناك نتاج أدبي دون تدخل **اللاوعي** في صياغته. وقديما ساد الاعتقاد بما يـــشبه هـــذا الأمر حين تحدث **أفلاطون** Platon (428 - 347) عن عالم الـــمُثل كمصدر لكل أنواع

---

[14] فرويد: حياتي والتحليل النفسي. مرجع مذكور. ص: 60

[15] **Critique littéraire et sciences humaines.** Op-cit. P: 31

[16] Ibid: p: 36

الإلهام التي تهبط على المبدعين، فالآلهة تسلب عقول الشعراء كي تتخذهم سفراء كما هو حال الأنبياء والعرافين، فإذا نطقوا فإنما هي الآلهة الناطقة من خلالهم.[17] كما تحدث العرب عن وادي عبقر كمصدر للإبداع الشعري، غير أن التحليل النفسي يتميز عن هاذين التصورين بجعل مصدر الإبداع قابعا في الذات نفسها، وخاصة في تلك المنطقة المنسية التي هي **اللاشعور**. وإذا كان يُناط بالوعي سابقا ذلك الدور الإيجابي في حياة الإنسان، فإن فرويد يعتقد أن دور اللاوعي لا يقل أهمية عن دور الوعي في مختلف النشاط الإنساني.[18] ويتجلى ذلك أكثر في الأعمال الفنية والأدبية المختلفة. وقد سجل فرويد هذا التحول إلى الاهتمام بمنتجات الخيال في سيرته الخاصة عن علاقته بالتحليل النفسي قائلا:

((...على هذا النحو وُجِدنا وقد انسقنا إلى تحليل الإنتاج الأدبي والفني بوجه عام. فقد اتضح لنا أن مملكة الخيال ملاذ يجري تنظيمه لدى الانتقال المؤلم الوَقْع من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع، لكي يكون بديلا عن الإشباع الغريزي الذي يتحتم العزوف عنه في الحياة الواقعية، فالفنان كالمريض العصبي ينسحب من الواقع الذي لا يبعث على الرضى إلى ذلك العالم الخيالي، ولكنه يبقى وطيد العزم، بخلاف المريض العصبي، على سلوك طريق العودة ليرسخ موطئ قدميه في الواقع. وما إبداعاته أي الأعمال الفنية إلا تلبيات خيالية لرغبات لاشعورية مثلُها مثلُ الأحلام التي تجمعها وإياها سمةٌ مشتركة واحدة، وهي أنها بمثابة تسوية وحَل توفيقي، لأنها مُلزَمة هي أيضا بأن تتحاشى الصراع المكشوف مع قوى الكبت. ولكنها، بخلاف منتجات الحلم النرجسية الاجتماعية، تستطيع أن تعتمد على تعاطف الناس الآخرين بحكم قدرتها على أن تبعث لديهم الصبوات الرغبية اللاشعورية عينها، وفضلا عن ذلك تستخدم على سبيل المثال "المكافأة المغرية" (أي) اللذة النابعة من الإدراك الحسي للجمال الشكلي. والشيء الذي

---

[17]. فؤاد أحمد الأهواني: **أفلاطون** .دار المعارف بمصر.القاهرة دون سنة الطبع ص: 153.

[18] Groupe de chercheurs : **Introduction aux méthodes critiques** pour l'analyse littéraire . p : 46-47.

يقتدر عليه التحليل النفسي هو أن يعيد، انطلاقا من العلاقات المتبادلة بين خبرات الفنان الحياتية وصروفه العابرة ومنتجاته، بناء نفسيته وكذا بناء الصبوات التي تعتمل فيها.))[19]

- مستويات النقد الفرويدي:

لقد تباينت علاقة التحليل النفسي بالأدب في سياق نشأة وتطور النظرية النقدية الفرودية، وتجدر الإشارة إلى أنه يمكن التمييز بين **ثلاثة مستويات في هذه العلاقة**، فصلنا القول فيها في دراسة سابقة عن النقد النفسي المعاصر[20] ولكننا نلقي هنا مزيدا من الضوء عليها:

- التحليل السريري لشخصية المبدع:

وهذا الاتجاه هو المنطلق الذي سارت فيه أعمال فرويد المتولدة عن أبحاث تفسير الأحلام وعن دراساته حول العصاب، فقد نظر إلى المبدع باعتباره عصابيا، ولكنه عوض أن يظهر عقده القديمة في حالات مرضية، نراه يجعلها تتجسد في أعمال فنية وأدبية من خلال الأحلام والصور والاستعارات وغير ذلك من الوسائل التخييلية الدالة. على هذا المنوال سار فرويد في تحليله لشخصية **فيدور دوستويفسكي** Fydor Dostoïevski (1821 - 1881)، إذ كان اهتمامه الأول هو إعادة بناء الحالة العصابية التي كان يعاني منها الكاتب في صباه، وخاصة تلك العلاقة المتوترة مع الأب التي تجلت في نوع من الصرع المصحوب بشعور مفاجئ بالموت، فرأى فرويد إن هذا الصرع لم يكن سوى رغبة في الموت أسقطها دوستويفسكي الطفل على نفسه، كما أنها كانت تعبر افتراضيا عن جريمة قتل الأب مرتبطة بعقدة أوديب، فبالإضافة إلى كراهية الأب باعتباره منافسا نجد لدى دوستويفسكي في الوقت نفسه نوعا من الحنين المتجه نحوه. وفي سياق هذا التعارض بين قيمتين وجدانيتين متباينتين وجد الطفل نفسه مُنقادا إلى **تقمص** identification صورة الأب وأخذ يعاقب ذاته نيابة عن المعاقبة الفعلية للأب بحكم

---

[19] فرويد: حياتي والتحليل النفسي. مرجع مذكور. ص: 88.

[20] انظر كتابنا: **النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد**. منشورات دراسات سال. 1991. ص: 12-13.

الموانع الأخلاقية التي يحرسها الأنا الأعلى. ويكون في هذا الإجراء وجه مازوخي وهو معاقبة الذات ووجه سادي وهو معاقبة الأب في الذات.[21]

ويعتقد فرويد أن هذه الملامح البارزة للعقدة الأوديبية قد تجسدت في رواية دوستويفسكي من خلال الجريمة المرتكَبة ضد الأب وما يرتبط بها من دافع المنافسة على المرأة. لكن الصياغة الفنية تعمل على التخفيف من حدة هذا الفعل المنافي للقيم الأخلاقية باستعمال وسائل فنية وسياقية لجعله فعلا مأساويا حتمي الوقوع وشنيعا في الوقت نفسه، ففي رواية دوستويفسكي لا يُرتكب فعل القتل بيد البطل بل بيد أخيه الذي له نفس منزلة البطل بالنسبة للضحية. كما يتم التركيز عل المنافسة الجنسية التي تؤكد على حضور العقدة الأديبية في العمل الأدبي.[22]

استفاد فرويد أيضا في الدراسة التي كتبها عن هذا المبدع الروسي من حياة الكاتب أكثر مما استفاد من أعماله الأدبية، والسبب في ذلك راجع إلى أن فرويد لم يكن هنا يهتم بالدرجة الأولى بالإبداع الأدبي بقدر ما كان اهتمامه منصبا على الشخصية العصابية التي عاشت في شخص دوستويفسكي الطفل والشاب والكهل، فقد اعتمد على الكتابات التي نُشرت بعد موت الكاتب وخاصة مذكرات زوجته ليجد أن دوستويفسكي عاقب نفسه في حياته من خلال مظهرين مرضيين أحدهما نوبات الصرع المصحوبة برُهابِ الموت الذي أشرنا إليه والآخر سلوك المقامرة الذي لم يكن يستطيع التخلص منه، وما كان يصحبه من إهانة وتحقير للنفس أمام زوجته المعاتبة.[23] على أن منطق التحليل يدفعنا إلى القول بأن رواية الاخوة كارامازوف هي مظهر علاجي قام به دوستويفسكي ليخفف عنه وطأة العقدة الأوديبية التي لم يستطع خلال جميع مراحل حياته أن يتخلص من عواقبها بشكل تام.

ومما يعطي لدراسة فرويد أهمية خاصة، هو أن تطبيق العقدة الأودبية على الأعمال الأدبية لم يتوقف عند نموذج واحد، بل نجد في التراث الأدبي الإنساني أمثلة كثيرة على

---

[21] سيجموند فرويد: التحليل النفسي والفن (دافينشي ودستويفسكي). ترجمة سمير كرم. در الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1998. ص:2 .1979. ص: 102-103، 106.

[22] المرجع السابق ص: 110.

[23] المرجع السابق.ص: 112.

تواترها وحضورها في النماذج الأدبية الكبرى ومنها مأساة أوديب لسوفوكليس Sophocle(496 – 406) ومسرحية هامليت لشكسبير وقد اهتم فرويد بهاذين النموذجين.

ولعل فرويد ينظر إلى السِّير الذاتية وكل الروايات المليئة بالأحلام والرموز بأنها لابد أن تكون ممتدَّة في جذورها إلى مراحل الصبى التي تولدت فيها معالم العقدة الأودبية.

ونعتقد أن هذا الحرص على الاهتمام بالشخصية وتوظيف الإبداع لدراستها هو الذي جعل مثل هذه الدراسات تنتمي إلى التحليلات السريرية أكثر من كونها تنتمي إلى النقد التحليلي النفسي. ولقد لقي هذا الاتجاه معارضة شديدة من قبل من جاء بعد فرويد من نقاد الأدب ومنهم شار مورون، لذا سنفرد لمنهجه قسما خاصا بعد قليل.

- أثر الإبداع الأدبي في القارئ:

هذا هو الوجه الثاني الذي تجلى فيه النقد التحليلي النفسي عند فرويد. وهو كما يمكن أن نلاحظ، لا يهتم كثيرا بالمبدع بقدر ما يهتم بالتأثير الذي يمارسه النص الأدبي بكل ما يحمله من صور ومضامين على الوضع السيكولوجي للقارئ، وينطلق فرويد من أن القارئ لا يختلف كثيرا عن المبدع، فكل تلك المضامين اللاشعورية التي حرَّكَت المبدع في اتجاه بناء مشروعه الأدبي يمكنها أيضا أن تحرك في القارئ تلك الكوامن اللاشعورية التي ظلت مختفية عن الأنظار. وما يشعرُ به المبدع من ارتياح ناتجٍ عن تصريف الطاقة الغريزية، قد يتكرر مع القارئ عند إجراء القراءة. وليس الأدب عند فرويد سوى تلبية خيالية لمجموعة من الرغبات اللاشعورية، ولكن الأدب يختلف هنا اختلافا بيِّنا عن الحلم، لأنه يُشرِك الآخرين بتحريك كوامنهم اللاشعورية الخاصة بهم. ويكون السلاح الجمالي هو أداة الإغراء لتسهيل جعل القارئ يدخل في علاقة تواطؤ مع الكاتب في الاستمتاع برغباته القديمة التي تصبح أيضا هي رغبات القراء أو أنها تلتبس بها.[24]

---

[24] فرويد : حياتي والتحليل النفسي. مذكور. ص: 88.

يتجاوز الأدب والفن عموما دورهما في الإشباع التعويضي الغريزي بالنسبة للمتلقين إلى القيام بوظيفة حضارية واجتماعية.فهو قادر على توحيد الجماعات الثقافية حول قيم مشتركة ذات دفع دينامي لحركية الجماعة على الأقل من الناحية النفسية، ذلك أن الإحساس الجماعي بالرضى تجاه أعمال فنية هو تعويض لهذه الجماعة عن جميع التضحيات التي قدمها أفرادها مقابل الاستجابة للموانع والمحرمات التي أقرها الجماعة نفسُها من أجل تجاوز الهيمنة الغريزية الفردية لفائدة التقدم والإنتاج الحضاري الجماعي. ولعل هذا ما يجعل المشاركة الوجدانية متحققة على الدوام في قراءة الأعمال الأدبية الكبرى،لأنها تعبر أفضل من غيرها، من خلال التجربة الفردية، عن إحباطات تجد صداها لدى عدد كبير من أفراد المجتمع.

هل يتحدث فرويد هنا عن الاستجابة للاشعور الجمعي كما ذهب إلى ذلك فيما بعد تلميذه الفريد ادلر Alfred Adler (1870 – 1937)؟ لا نعتقد ذلك، لأن أدلر كان يرى بأن محتويات اللاشعور لا تنشأ في مرحلة طفولة الأفراد بل في المراحل القديمة لطفولة النوع الإنساني وأنها تنتقل مع الأجيال في البنية البيولوجية والذهنية للأفراد. لذلك فما تحدث عنه فرويد إنما هو نوع من التماثل الحاصل بين الأفراد باعتبار أنهم يمرون في طفولتهم بمراحل كبت متماثلة وخاصة في الست سنوات الأولى من الطفولة. هذا ما يمكن أن نفسر به كلام فرويد عما سماه بالمتعة الجماعية في كلامه التالي:

((إن الفن، كما نعهده منذ زمان، يقدم لنا مُتَعاً تعويضية في مقابل جميع التنازلات الثقافية، تلك التي لا نزال نشعر بها بصورة عميقة. ومن هنا فليس للفن نظير قادرٌ مثلَهُ على جعل الإنسان متصالحا مع جميع التضحيات التي قدمها للحضارة. ثم إن الأعمال الفنية، من جهة أخرى، تثير مشاعر التوحُّد التي تكون كلُّ مجموعة ثقافية في أشدِّ الحاجة إليها، بما تقدمه من فرصة لاختبار أرقى المتع المعيشة جماعيا، كما أنها تضع نفسها رهن إشارة الإشباع النرجسي عندما ترسم معالم ثقافة محددة مُذكَّرة بقيَمها بطريقة مؤثِّرة.))[25]

---

[25] Freud : **l'avenir d'une illusion**. Paris. 1971 p : 20-21.

إن السبب الذي من أجله يصبح الأدب والفن مُعبرين عن ما يرغب فيه الآخرون ويمتعهم، هو تلك الخاصية التي يتميزان بها في التعامل مع الغرائز الباحثة عن منفذ للتعبير عن نفسها خارج سجن اللاشعور، فهما لا يسمحان لها بالظهور إلا وهي متنكرة في رداء الصور والأشكال الفنية والرمزية ذات القيمة الجمالية. وهذا يعني أن الإبداع الأدبي والفني يُخضِع الغرائز إلى عملية **إعلاء** Sublimation بحيث تسمو بنفسها فتصبح بذلك مقبولة لدى المجتمع، ويتلقاها القراء باعتبارها ناطقة في نفس الوقت باحباطاتهم وبما يبحثون عنه أيضا من تعويض عن خساراتهم المرتبطة بمرحلة الطفولة.

- الاهتمام بالبنية النصية

نستطيع القول بأن فرويد تسبب لنفسه في كثير من الانتقادات التي وجهها إليه نقاد الأدب الذين استخدموا التحليل النفسي بطرائق مختلفة. ولعل تواضعه وصراحته كانا مسؤولين عن ذلك إلى حد كبير. فمن جهة اعتبرَ التحليل النفسي غير قادر على كشف أسرار الموهبة الفنية والإبداعية، ومن جهة أخرى ابعد عن اختصاص التحليل النفسي للأدب كل ما يتعلق بالوسائل والتقنيات الفنية التي يستخدمها المبدعون في أعمالهم الفنية. ومما قاله في هذا الصدد:

((... علينا أن نعترف للناس العاديين الذين ربما كانوا ينتظرون من التحليل النفسي شيئا أكثر من اللازم بهذا الصدد، بأن التحليل النفسي لا يسلط أي ضوء كاشف على مشكلتين قد تكونان أهم مشكلتين على الإطلاق بالنسبة إلى الجمهور، ذلك أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يفيدنا بشيء في مجال الوقوف على سر الموهبة الفنية، كما أنه ليس من اختصاصه أن يزيح النقاب عن الوسائل التي يستخدمها الفنان في عمله أي أن يكشف عن التقنية الفنية.)) [26]

أما بالنسبة لقضية سر الموهبة فقد كف نقاد الأدب منذ زمن عن طرح هذا السؤال الشائك وتركوا هذه المهمة للفلاسفة وعلماء النفس العام، وقد أرجع أفلاطون مصدر الإلهام إلى عالم المثل واعتبر العرب في القديم الشعر آتيا من قريحة شيطانية ونظر الرومانسيون إلى أنه طاقة ذاتية خاصة. والواقع أن فرويد قدم من خلال تمفصلات

---

[26] فرويد: حياتي والتحليل النفسي. مرجع مذكور. ص: 89.

الجهاز النفسي العوامل الدافعة نحو الإبداع وأساسها الكبت، ومع ذلك فضل ألا يعتبر نفسه مساهما في كشف أسرار المواهب الفنية.

أما الجانب الثاني المتعلق بالوسائل الفنية المعتمدَة في التعبير الأدبي، فقد خاض فيها فرويد أثناء تحليله لرواية غراديفا دون أن يعلم أنه اكتشف أن البنية النصية السردية هي بالدرجة الأولى بنية محتوى وليست مجرد بنية شكل بالمعنى الذي نجده مثلا في الشعر، فإذا كان الشعر يستلزم الحديث عن الأسلوب بما في ذلك الاستعارات والكنايات وكل أشكال المجاز والقافية والموسيقي الداخلية، فإن الأعمال السردية لا تبني في الغالب جماليتها على هذه التقنيات بقدر ما تبنيها من خلال الصراع والمقابلة بين المواقف والتصورات والأحلام وتوظيف الأساطير والرموز والحوار والوصف. وقد كان جل اهتمام فرويد في تحليله لرواية **غراديفا** منصبا على هذه الجوانب التي لها علاقة بالمحتوى أكثر مما لها علاقة بالشكل وبالوحدات الأسلوبية الجزئية الغالبة في النتاجات الشعرية. فهل كان فرويد يستحضر المقاييس الشعرية عندما تحدث عن الجانب التقني في الأدب؟ إننا نظنه قصد ذلك بحكم أن النقد الأدبي في زمن فرويد لم يكن قد تعرف على التقنيات السردية، أو على الأصح أنها لم تكن متداولة في أوربا مع أن الشكلانيين في روسيا كانوا قد اكتشفوا معظمها في بداية القرن العشرين.

ما نريد قوله بعد هذا أن فرويد مارس النقد التحليلي النفسي بطريقة شديدة الارتباط مع البنيات والتقنيات الخاصة بالسرد، ولأنه استثمر معطيات النص الدلالية والفنية إلى أقصى الحدود عندما عالج رواية **غراديفا**، ولذلك فقد أرسى من حيث لا يدري منهجا نقديا محايثا للنص برغم كونه ظل شديد الارتباط بنظرية العصاب. غير أن ما هو بالغ الأهمية في تحليل هذه الرواية هو أن فرويد لم يول أي اهتمام بالشخصية المبدعة وإن كان في اعتقاده الراسخ أن شخصية البطل غالبا ما ترمز إلى المبدع.

- كيف حلل فرويد رواية "غراديفا"؟

يعتبر تحليل فرويد لرواية **غراديفا** لمؤلفها الألماني **ويلهالم جونسون** Wilhelm Jenson (1837 – 1911)(*)، من النماذج التطبيقية الأولى المعتمدة على التحليل النفسي للأدب والتي يتم التركيز فيها على النص من بداية التحليل إلى آخره دون الرجوع أبدا لصاحب النص أو لحياته الخاصة وعقده النفسية. وما يميز هذه الرواية هي أنها تتضمن بعض الأحلام والرموز والأفعال المثيرة التي يقوم بها البطل فتجعل القراء أمام نص مستعص على الفهم.

وقد انبرى فرويد لتحليل هذا النص من الداخل مركزا على مراحل حياة الشخصية الرئيسية وعلى أحلامها وهواجسها من أجل كشف أسرار البنية الدلالية للنص، فالهدف الأساسي إذن كان هو فهم النص بحد ذاته وليس معرفة شخصية الكاتب.

من خلال الدراسة التي قدمها فرويد لهذا النص نقدم الخلاصة التحليلية التالية مناقشين ما نراه ضروريا في سياق هذا التقديم:[27]

اكتشف عالم آثار شاب يدعى نوربرت هانولد ضمن مجموعة أثرية بمدينة روما تمثالا صغيرا أخذ بإعجابه فصاغ نظيرا له ووضعه في مكتبه بألمانيا للانكباب على دراسته. وكان التمثال يمثل منحوتة فتاة في مقتبل العمر في مشية راقصة رافعة ذيل ردائها وهي تشرع في الخطو بإحدى قدميها وكأنها لا تكاد تلمس بها الأرض. وما كان منه إلا أن أطلق عليها اسم " غراديفا " أي " تلك التي تتقدم". ولم يكن الشاب العالم قبل هذا الحدث يولي النساءَ أي اهتمام، حتى إن سمعته عندهن ساءت إلى حد كبير. ولكنه منذ لحظة العثور على التمثال أخذ لأول مرة يحس بالرغبة في مراقبة الفتيات والسيدات العابرات باهتمام زائد، حتى أنه تعرض لنظرات مغرية أحيانا وأخرى غاضبة، ولكنه لم يجد فيهن من كانت تمشي مشية غراديفا. بعد كل هذا حلم حلما مزعجا انتقل

---

* معلوم أن هناك كاتب آخر يقترب اسمه من كاتب هذه الرواية يدعى يوهان فلهلم، وقد حصل على جائزة نوبل للسلام سنه 1944. فوجب التنبيه.

[27] نعتمد في هذا التقديم والناقشة على كتاب فرويد: **الهذيان والأحلام في الفن**. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. ط: 1. 1978.

فيه إلى إحدى المدن الأثرية القديمة بإيطاليا بالقرب من بركان فيزوف Vésuve وتدعى: بومبي Pompéi. رأى بأم عينيه كيف كانت المدينة تتوارى عن الأنظار بسبب ثورة البركان. كان في تلك اللحظة يقف إلى جانب معبد جوبيتر حين لمح أمامه غراديفا. حاول إنقاذها ولكنها كانت وكأنها لا تبالي بالكارثة، تقدمت نحو المعبد وجلست عند إحدى درجاته ووجهُها يَشحُب شيئا فشيئا إلى أن استحال رخاما أبيض مستغرقا في النوم، وما هي إلا لحظات حتى كان الرماد يواريها عن ناظريه.

لم يستطع بعد استيقاظه أن يطرد فكرة الوجود الفعلي لغراديفا، وكأنه لم يستفق من حلمه بعد إلى حد أنه لمح فتاة من النافذة تمشي في الشارع ظانا أنها غراديفا فنزل مسرعا يمشي بمنامته وراءها وقهقهات المارة وتعليقاتهم تلاحقه. لم يستطع بعد هذا الحلم أن يقاوم الرغبة الجامحة للسفر إلى إيطاليا، وقد تعلل بأنه عالم آثار وأنه لابد واجدٌ بعض الأهداف من زيارته، وبعد أن ضاق صدرُه بمدينتي روما ونابولي فكر أن يذهب إلى المدينة الأثرية بومبي Pompéi، وبينما هو يجول في شوارعها المهجورة ساعة الزوال، حيث انسحب معظم السواح بدأ الموتى في ناظره يستيقظون والحياة تدب وفجأة لمح غراديفا تخرج من أحد المنازل وتعبر برشاقتها البلاطات ثم تختفي في منزل أحد أبطال الأساطير الإغريقية ميلياغورس فيتقدم نوربرت هانولد ليجدها جالسة بين عمودين فيحدثها باليونانية، ولكنه يفاجأ عندما تقول له: "إذا كنت تريد مخاطبتي فعليك أن تتكلم بالألمانية". رجاها أن تتخذ الوضع الذي رآها عليه في الحلم، ولكنها حدجته بنظرة قاسية وتوارت عنه بعد أن دعاها للعودة في الغد ظهرا، وفعلا وجدها مرة أخرى بين العمودين فقدم لها زهرة بيضاء غير متيقن بأنها تنتمي إلى الأحياء، لكنه ذهل عندما وجدها تنساق معه في حديث ودي. حكى لها عن المنحوتة وعن الحلم وسمحت له بدراسة مشيتها ومقارنتها مع مشية مثيلتها كما جارته في مُمَاهاةِ نفسها بالمنحوتة وبفتاة الحلم ووعدته بلقاء ثالث.

وهنا يعتقد فرويد أن المبدع جعل غراديفا تقوم بنفس الدور الذي يقوم به المحلل النفسي وهو مجاراة المريض في استيهاماته من أجل تحريره منها.[28]

---

[28] المرجع السابق ص: 23.

كان نوربرت هانولد لا يزال يظن أن **غراديفا** تنتمي إلى الزمن الغابر، لأنه حتى الآن لم يلمسها ليقطع الشك باليقين. وقد راودته فعلاً فكرة هذه التجربة الحية.

أثناء عودته إلى الفندق السياحي الذي يقيم فيه بالمدينة السياحية بومبيي شاهد رجلا متقدما في السن، ظنه عالم حيوان، يصطاد العظايا. وبدا له وجها غير غريب عنه. وأثناء نومه تلك الليلة حلم حلما ثانيا:

" في مكان ما تحت الشمس تجلس غراديفا وتجدل من خيوط العشب أنشوطة لتأسر بها عظاية وتقول: أرجوك لا تتحرك، زميلتي على حق، الطريقة ممتازة حقا وقد طبَّقَتْها بنجاح." وما هي إلا لحظات حتى أطلق طائر زقزقة قصيرة شبيهة بالقهقهة وحمل العظاية بمنقاره ".

رجع في اليوم التالي إلى غراديفا بالزهور البيضاء وبدفتر رسم كانت قد نسيته وراءها في اللقاء السابق. ورأى زوجين متعانقين بين الآثار كان قد شاهدهما في الفندق من قبل واستحسن هذه الصورة على غير عادته وتوجه إلى غراديفا التي دعته إلى مقاسمتها فطيرتها وقالت له: " يخيل إلي أننا تقاسمنا على هذا النحو خبزنا منذ ألف عام "، فكانت حيرته كبيرة، لابد إذن أن يقوم بالتجربة الحاسمة، وصادف أن ذبابة ملحة حطت على يد غراديفا، فوجدها فرصة ليصب أيضا سخطه على هذه الذبابة الوقحة فهوى بقوة على الذبابة وما إن أفاقت غراديفا من دهشتها حتى قالت له: "لا شك في أنك مجنون يا نوربرت هانولد"، وبذلك بلغ اليقينَ من ناحيتين: حرارة اليد ومعرفة الفتاة لإسمه الكامل.

نفهم من خلال بعض المواقف الأخرى أن غراديفا، واسمها الحقيقي (**زويا**) جاءت مع والدها عالم الحيوان في رحلة عمل وسياحة. وحتى لا تستبد الحيرة بنوربرت توضح له غراديفا أنها هي جارته القديمة في الصبا وأن والدها هو أستاذ علم الحيوان. حينئذ يتذكر أنها هي زويا برتغانغ التي كان يلعب معها بود في مرحلة الصبى وأحيانا يتبادلان الضربات. ولكنه كان قد نسي كل شيء عنها بفعل التوجيه الصارم لعائلته نحو اكتساب العلم. أما كيف حدثت كل هذه الصدف لترتيب اللقاء، فإن زويا طالما حدثته في الصبا أيضا عن توقيت رحلتها السياحية السنوية مع أبيها إلى تلك المدينة الأثرية الإيطالية.

ويشرح فرويد سر هذه اليقظة المفاجئة في حياة الشاب على ماضيه الدفين فيقول: ((أفلا نحس فجأة بانبثاق فكرة مؤداها أن استيهامات عالم الآثار الشاب المتمحورة حول غراديفا (يقصد المنحوتة هنا) قد لا تعدو أن تكون أصداء لـذكريات طفولية منسية.)) [29]

أوضحت زويا في الرواية أيضا أنها كانت مولعة بنوربرت في الماضي وأنه لم يكن لها أم ولا أخ ولا أخت وأن أباها كان مشغولا عنها بجمع العظايات وتحنيطها، ولذلك وجدت في هانولد الصديق الذي يُرضي طموحها العاطفي، ولكن انشغاله هو الآخر بدراسة علم الآثار جعله يبدو إنسانا لا يُطاق وكأنه أصبح مثل طائر من عصر حجري منتفخ غرورا.

بعد هذا أمكن لفرويد أن يفك جميع الرموز الحلمية التي تزخر بها الرواية اعتمدا على المعطيات النصية دون الرجوع في أي لحظة من لحظات التحليل إلى حياة الكاتب، ودون أن يهتم كثيرا بالتماهي المحتمل الحاصل بين المؤلف وبين البطل. هكذا مضى فرويد في توضيح أن ما حصل لنوربورت هو: ((ضربٌ من النسيان يتميز عن ضروبه الأخرى بصعوبة استحضار الذكرى ولو بتحريضات خارجية في غاية من القوة والإلحاح. كما لو أن ثمة مقاومة داخلية تعترض سبيل ذلك الإحياء والاستيقاظ. وقد أطلق علم النفس المرضي على نظير هذا النسيان اسم **الكبت**. والحالة التي يقدمها لنا روائيونا تبدو مثالا نموذجيا على **الكبت**.)) [30]

كما يرى فرويد أنه ما دام نوربرت قد أخذ نفسه كليا بدراسة علم الآثار ونسي علاقته بزويا فإنه أصبح من الطبيعي أن توقظ المنحوتة التي لها شبه كبير بصديقته كل الهواجس الممكنة الدالة على أنه مقبل على فك حصار الكبت عن عواطفه القديمة، وما توله بمنحوتة غراديفا إلا مقدمةٌ لعودته العسيرة إلى **زُويا** العاشقة المهجورة.

ويتميز تحليل فرويد لهذا النص الروائي بمجموع الخصائص التي تفند اتهام التحليل النفسي بأنه يُهمل النصوص لفائدة الاهتمام بأصحابها وأنه لم يتخلص من منهجه

---

[29] المرجع السابق.ص: 34.

[30] المرجع السابق ص: 27-28.

العلاجي السريري، إذ نلاحظ أن فرويد ظل مشدودا إلى بنية النص وجُمَلِه وصوره الحلمية وعباراته وكلماته الرمزية الدالة مُقارنا بينها وعاقدا كثيرا من الروابط النصية والدلالية الداخلية من أجل بلوغ تأويل متماسك لعالم الرواية. ولم يكن هناك أي رجوع لحياة المؤلف ولا أيّ اهتمام بدراسة حالته النفسية، فقد أخذ البطلُ الرئيسي بكامل اهتمام الناقد إلى حد أنه نسي أو كاد أن ينسى علاقته بالكاتب. ومن الثابت أن فرويد قد وظف جهازه المفاهيمي الذي تم اكتشافه في نظريتي الكبت والأحلام، وله حجته في مشروعية هذا التوظيف في إطار دراسة أعمال أدبية، فالطب النفسي وخاصة التحليل النفسي ليس علما علاجيا خاصا بالحالات المرضية بل هو صالح أيضا للحالات الصِّحية التي لا تخلو من مظاهر قريبة من المرض، ولهذا السبب لم يتعامل مع البطل في رواية غراديفا على أنه ذهاني بل صاحب ذهان هستيري عابر. بمعنى أنه وقع في تلك الحالة التي تميز كل **مُوَلَّهٍ صنمي** Fétichiste. وهي غالبا ما تكون ذات ارتبط بانطباعات أيروسية تعود إلى عهد الطفولة، و علاقة الشاب عالم الآثار بزويا تمثل هذه الحالة. ونظرا لما خضع له من كبت بسبب حرص أبيه على الاهتمام بالدراسة وترك اللعب مع الفتاة، فإن جميع مشاعره الطفولية نحوها قد توارت في اللاشعور إلى حد أنه نسي كل شيء عنها إلى أن ظهرت المنحوتة.

ويعتقد فرويد أن الحلم الأول قام بدور مهم في وصل الحالم بعلاقته القديمة وكذا واقعه الحالي، وكأن الحلم قد قال له: إنك لا تهتم بالمنحوتة **غراديفا** إلا لأنها تذكرك بعلاقتك القديمة مع زويا التي لازالت موجودة إلى الآن دون أن تأبه لوجودها، وما استيقاظُ رغبة السفر لديه إلى بومبيي سوى عودة وعيه بجميع تفاصيل حياة زويا التي كان يعرف في صباه أنها تذهب بانتظام إلى هذه المدينة الأثرية مع أبيها في أوقات معلومة.

هذه الدراسة تعطي لنفسها في نظرنا مشروعية كبيرة في الانتساب إلى النقد الأدبي النصي لأنها كرست جميع مراحل التحليل لفهم النص وإعادة تشكيل نظامه الداخلي من أجل بناء تأويل منتظم لعالمه الدلالي. وقد وضع فرويد هنا في حقيقة الأمر النواة الأولى لدراسة مدلول النصوص السردية انطلاقا من البنى اللغوية والتركيبية الماثلة فيها. وقد

أشار فرويد بنفسه في ملاحظة هامشية لم يتنبه إليها الدارسون إلى أهمية التحليل اللغوي في بنية الأحلام فقال:

((والحق أن الرابطة بين الأحلام والتعبير اللغوي قوية إلى درجة دعت "فرنتسي" إلى أن يلاحظ بحق أن لكل لسان لغته الحلمية الخاصة، بحيث يستحيل بوجه عام أن يترجم الحلم إلى لغة أخرى)) [31]

كما وقف أحد دارسي المجهود العلمي لفرويد على حقيقة أن التحليل النفسي وخاصة بالطريقة التي انتهى إليها وهي المعتَمدة على الحوار لم تكن عمليا إلا تحليلا للبنية الأساسية للغة، أي أنه وضع منطقا خاصا للدوال.[32]

ونستطيع القول من جهة أخرى أن فرويد ذهب بعيدا في التأسيس لما نراه نظرية نفسانية خاصة بالسرد عندما تحدث في: "الرواية العائلية للعصابيين" عن العودة الضرورية لتلك المرحلة الأوديبية عند جميع الناس، وأن هذه العودة تتجلى عند الأدباء و القصاصين وكتاب السيرة الذاتية بشكل أوضح في أعمالهم الأولى التي تكتب في مطلع مرحلة الشباب، وأن معظم هذه النتاجات تدور حول: الرغبة في قتل الأب وهي المظهر الأساسي للعقدة الأوديبية ونعتقد أن تحليله لمسرحية هاملت لشكسبير ولرواية دوستويفسكي: الاخوة كارامازوف لم يكن إلا تطبيقا لهذه الرواية العائلية للعصابيين.[33]

2ـ النقد النفساني لدى شارل مورون
(1966- 1899 Charles Mauron)

ـ أولوية الاهتمام بالنص:

بدأ اهتمام الناقد الفرنسي شارل مورون بالنقد الأدبي النفسي منذ مطلع الثلاثينات من القرن العشرين، وقد اعتمد بالتحديد على أبحاث فرويد في التحليل النفسي، لكنه غير، كما كان يظن، مسار النقد الأدبي عند فرويد، إذ كان يرى أن

---

[31] فرويد: **تفسير الأحلام**. ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر. ط:2. 1969. أنظر الهامش ص: 129.

[32] جاك ألان ميلر انظر مقاله: **جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنوية**. مجلة الفكر العربي المعاصر. ص: **78**.

[33] انظر مزيدا من التفصيل عن الرواية العائلية للعصابيين عند فرويد في كتاب مارت روبير: Marte Robert: roman des origines et origines du roman. Gallimard. 1981 .p: 62.

اهتمام فرويد انصب في المقام الأول على المبدعين ولذا جعل الأدب وسيلة فقط لفهم أعمالهم، وهكذا دعا مورون إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي وجعل حياة المبدعين في خدمة فهم نصوصهم الإبداعية. ففي كتابه **ملارميه الغامض** (Mallarmé L'obscur 1938) بدأت ملامح اتجاهه النقدي المهتم بالنص تتضح بعيدا عن الدراسة التاريخية أو اللغوية. فقد أشار إلى ضرورة عزل ودراسة مجموعة من البنيات النصية التى نراها تتضمن تعبيرا دالا على الشخصية اللاواعية للكاتب،[34] غير أنه لابد من تأكيد وجود هذه البنيات فيما بعد بمعطيات من الحياة النفسية للكاتب. ونلاحظ أن الانتقادات التي وجهها شارل مورون في هذا الصدد لفرويد، لا تتطابق مع واقع الحال. فقد رأبنا أن فرويد مارس ثلاثة أنماط من النقد أحدها مهتم بشخصيات الكُتاب والثاني مهتم بحالة القراء والثالث وهو الأهم في نظرنا مهتم بعالم النص لا غير. وأهم دراسة كتبها فرويد في النقد الأدبي هي دراسته لرواية **غراديفا** التي فصلنا القول فيها سابقا. وإذا كان فرويد قد استثمر فيها جل المعطيات الخاصة بالتحليل النفسي، فإن تطبيقه كان منصبا بشكل تام على الشخصية الروائية والبنية النصية للرواية. لذا تبدو انتقادات مورون في هذا الصدد غير مبررة بما فيه الكفاية.

ـ مفهوم الأسطورة الشخصية للكاتب:

وإذا ما أخذنا بتلك الفكرة التي بلورناها سابقا بخصوص الحديث عن فرويد وهي التي تتحدث عن العلاقة الوثيقة بين اللغة وتجليات اللاوعي في الحلم والإبداع، فإننا نرى أن شارل مورون يريد أن يغير معادلة الاهتمام المتجهة عند فرويد (كما يعتقد مورون) من لاوعي الكاتب إلى التجليات اللاواعية في النص، بمعادلة عكسية تتجه من لاوعي النص إلى لاوعي الكاتب. كيف يتم ذلك؟ يرى أنه لابد من البحث في المؤلفات الإبداعية المتعاقبة لكاتب عن تلك الصور أو الاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموع تلك الأعمال. لقد سمى هذه الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب واحد **بالأسطورة الشخصية** Le Mythe personnel. بعد هذه المرحلة يرى الناقد أنه بالامكان أن يتجه البحث نحو الحياة الشخصية والمعلومات البيوغرافية لتأكيد ما تم اكتشافه عن

[34] Encyclopédie: Universalis 1999. voir Charles Mauron par: Antoine Compagnon. p: 1

طريق القراءة العفوية للناقد، ويعتقد مورون أننا في هذه الحالة نضيء النص بحياة المؤلف وليس العكس. كما أن قراءة النص في المرحلة الأولى لا ينبغي أن تعتمد إلا على التداعيات الحرة، فهي وحدها القادرة على اكتشاف تجليات الأسطورة الشخصية في أعمال الكاتب من خلال الصور والاستعارات المهيمنة فيها، ولهذا فالأساس الذي تقوم عليه القراءة في المرحلة الأولى هو حدس الناقد. أما مفهوم **الأسطورة الشخصية**، mythe personnelle فهو شبيه إلى حد كبير في نظرنا، بمفهوم **الملكة الرئيسية** faculté maitresse عند هيبوليت تين، ألم يعتمد هذا الناقد أيضا على سيكولوجيا عامة مهيمنة على الأفراد والشعوب، هي التي تجعل من الأديب خطيبا أو عاطفيا أو ساخرا الخ لكن الفرق الأساسي كامن في انتساب شارل مورون إلى التحليل النفسي في حين أن تين يستمد مصدر منهجه من الفلسفة الهيكلية وخاصة مفهوم الفكرة المطلقة القابلة للتجلي أيضا في الأفراد والجماعات. على أنه من الضروري الإشارة إلى أن مفهوم الأسطورة الشخصية عند شارل مورون يتميز بالدينامية والتطور، لأنه يستمد حركيته من التطور الدائم الحاصل في حياة المبدع، لكن انعكاس حياة المبدع في الأسطورة الشخصية يتم بطريقة رمزية وتمثيلية لأن اللاوعي يستدعي بعض الصور والاستيهامات التي قد ترجع إلى طفولة المبدع، مما يدل على أن الأسطورة الشخصية غير خاضعة في نفس الوقت لحرفية السيرة الذاتية للكاتب.[35]

وقد بدأ اهتمام شارل مورون المزدوج باللاوعي في النص وفي حياة الكاتب في كتابه الصادر سنة 1957 بعنوان: **اللاوعي في أعمال وحياة راسين**. ونلاحظ هنا الابتداء **بلاوعي النص** inconscient du texte باعتباره المنطلق الأساسي، لأن دراسة لاوعي الكاتب إنما هي مرحلة لاحقة لتأكيد ما تم التوصل إليه في القراءة الأولى للنص. والواقع أن أبحاث مورون في إطار النقد النفسي لم تكتمل وتنضج بشكل تام إلا من خلال أطروحته الصادرة سنة 1963 تحت عنوان: **استعاراتُ الأسطورة الشخصية الملحة**. métaphores obsédantes au mythe personnel.

---

[35] Jean Louis Cabanes : critique littéraire et sciences humaines. Privat éditeur 1974; p: 64-63.

أدرك شارل مورن كما قيل غرور وصرامة الدراسات النفسية الأطوبيوغرافيـــة، ولذلك حدد هدف مقاربته النقدية في الاهتمام في المقام الأول بالأعمال الأدبية وإظهار ما فيها من مظاهر مطردة مع تبيان نسقها الخاص، سواء فيما يتعلق بالشكل أم المحتوى، ثم وصف **الاستيهام الأساسي** Fantasmatique de base المجسِّد للأسطورة الشخـــصية الخاصة بكل كاتب على حدة، ولم يرجع إلى الوثائق التكميلية الخاصة بكل كاتـــب إلا لتأكيد ما قد تم التوصل إليه عن طريق القراءة الحادسة التي تقوم بنوع مـــن مراكبـــة النصوص على بعضها البعض بالاعتماد على تلك العناصر التي تتكرر فيها سواء كانت استعارية أم دلالية. وهكذا ففي الوقت الذي يحاول المحلل النفسي البيوغرافي رسم معالم المسارات اللاواعية لشخصية الكاتب، فإن الناقد النفسي كما رسمه شـــارل مـــورون يستكشف ما يعتقد أنه يمثل المعنى اللاواعي لمجموع مؤلفات كاتب ما باعتبارها تـــشكل نتاجا واحدا، ويتم بعد ذلك الرجوع إلى دراسة شخصية المبدع لإعادة النظر من جديد في العمل الأدبي في ضوء المعطيات السيكولوجية، وهذا ما اعتُبِر مطبا دوّارا (piège en forme de tourniquet)، فمثلُ هذا النوع من التحليـــل لا يـــتخلص مـــن الطـــابع الاديولوجي، لأنه ينطلق منذ البداية من تصور افتراضي تحدده رؤية الناقـــد الخاصـــة، ويقضي بوجود وحدة دلالية ووحدة تصويرية تهيمن على مجموع أعمال المبدع، وتتحدد بعد ذلك مهمة التحليل في تأكيد هذه الرؤية الحدسية المسبقة.

لكل هذا يُعتقد أن هذا النوع من الدراسة النقدية التي قام بها شارل مورون يعود في الواقع بالنقد الأدبي إلى مرحلة ما قبل الفرويدية.[36] ولعل هذا ما جعلنا نقارن سابقا بين تصور شارل مورون وتصور هيبوليت تين خاصة فيما يتعلق بالتشابه الحاصل بـــين مصطلحي الأسطورة الشخصية والملكة الرئيسية.

ـ مراحل أساسية في طريقة التحليل :

حدد شار مورون المراحل الأساسية لطريقة تحليله على الشكل التالي:

[36] Jean Bellemin Noël : Littérature et psychanalyse. Universalis. 1999. Voir même titre.

أولا: مراكبة Juxtaposition نصوص كاتب واحد، بعضها على بعض، من أجل بنينة العمل الأدبي اعتمادا على شبكة التداعيات الحرة. يقتضي هذا الإجراء اللجوء إلى قراءة خاصة لمجموع الأعمال الأدبية لكاتب واحد واكتشاف العلاقات النسقية القائمة بينها، فكل نص يمكن أن يُستخدَم كأداة سياقية بالنسبة لنص آخر، فنصوص الأديب الواحد لا بد أن تتصادى مع بعضها البعض على مستوى الموضوعات و البنيات التصويرية. لذا ينبغي أيضا البحث في أعماق النصوص، ففيها يتجلى محتوى اللاوعي من خلال التكثيف والنقل كما هو الشأن تماما في الأحلام. ولا يشك أحد هنا أن شارل مورون يحتفظ بكل الأدوات التحليلية التي وضعها فرويد سواء في مجال تفسير الأحلام أم في مجال تأويل بعض النصوص الأدبية.أما المراكبة فلا تعني بأية حال وضع النصوص في مواجهة بعضها البعض من أجل استخلاص وجوه الاختلاف أو التشابه فالغرض الأساسي هو البحث عن تجاوب النصوص من حيث الدوال التعبيرية والتصويرية حتى وإن كانت بينة الاختلاف من الناحية المظهرية. ولتحقيق هذه الغاية قام شارل مورون، من خلال دراسة بعض أعمل الشاعر مالارميه ومنها على سبيل المثال: **التجلي** Apparition **وهِبَةُ القصيد** Don du poème و **قدّيسة** Sainte، بإظهار كيف استطاع هذا الشاعر الكبير أن يشيد صورة: **الموسيقي الملاك** من خلال هندسة معمارية حقيقية تقوم على الاستعارات ويتكرر ظهورها في الأعمال المشار إليها وفي غيرها من كتابات الشاعر، كل ذلك في تناغم مع موضوعات مركزية كالحنين والسقوط والضياع أو السعادة المفقودة. والواقع أن تحليلات شارل مورون هنا ساهمت من حيث اهتمامها على الأخص بمثل هذه المراكز الدلالية وبكل التيمات المتفرعة عنها في الرصيد النقدي الموضوعاتي الذي كان قد بدأ في التبلور مع أعمال باشلار (1884-1962) ومع مجهودات **جان بيير ريشارد** Jean Pierre Richard (1922- ,,) فيما بعد. ولم يكن النقد النفسي في جميع الأحوال بعيدا عن دراسة الموضوعات، فباشلار نفسه كان يزاوج بين التحليلين بطريقته الخاصة التي لم تكن بالطبع فرويدية بالمعنى الصحيح.[38]

---

[38] قيل إن باشلار ((كان نفسانيا ولكن بعقلية العالم، وهذا يغير المفهوم السائد عن المجال النفسي، إذ لا يعني أبدا وصف الكيفية الفعلية لاشتغال الفكر، ولكنه يدل على موقع تصبح فيه الوحدة والسر محددين للكائن

كان رصد التحولات في التيمات والعناصر اللغوية من ديوان إلى آخر في شعر مالارميه، دليلا بالنسبة لمورون على وجود شبكات دلالية تصويرية تجعل من إبداعه وحدة متناغمة. وقد مهد هذا النوع من التحليل للاهتمام المتزايد بدور اللغة في الأعمال الأدبية باعتبارها تلعب دورا أساسيا كما أنها ذات حمولة ناطقة بمكنونات اللاوعي. وهذا ما لوحظ بشكل بارز في أعمال جاك لاكان Jacques Lacan (1901-1981).

على أن شارل مورون كان يتجاوز أحيانا الخلفيات اللاشعورية للرموز اللغوية إلى رصد مدلولات أخرى لها على الأصح علاقة مع المعاني الرمزية الراسخة في الثقافة الإنسانية، فإذا كانت كلمة: roseau لها مدلول فالوسي phallique في أدبيات التحليل النفسي الفرويدي، فإنها في نفس الوقت تكثيف تركيبي لكلمتي: rose وeau وهما معا رمزان دالان على العنصر الأنثوي في النسق الرمزي للثقافة الإنسانية.[39]

ثانيا: إظهار الصور والمواقف الدرامية ذات العلاقة مع الاستيهامات. وفي هذا النطاق استثمر مورون المواقف الدرامية في أعمال راسين باعتبار أنها اكثر دلالة من الشخصيات نفسها، فالشخصية باعتبارها ذاتا قائمة بنفسها لا يمكنها على الإطلاق أن تؤسس وحدها موقفا دراميا إلا إذا دخلت في علاقة مع غيرها أو مع جانب معارض لها في ذاتها. ولا شك أن شارل مورون هنا قد استفاد من منظومة الجهاز النفسي عند فرويد حيث تصبح الذات بمكوناتها المتصارعة مسرحا لصراع درامي هو أساس الحياة الخاصة للأفراد (الهو، الأنا، الأنا الأعلى). ومن هذا المنظور فشخصيات الدراما إنما هي مجموعة صور متفاعلة ومؤسِّسة للفعل الدرامي. ويُعتقَدُ أن شارل مورون هنا بالتحديد قد استفاد من التحليل النفسي الأنجليزي الذي اعتبر كل نتاج استيهامي بمثابة نشاط إبداعي يتأسس على كل تلك الفعاليات النفسية الأولية التي تسكننا مثل: **الاندماج**

المفكر)). ((Bachelard est psychologue, mais de l'esprit scientifique; cela change le sens du mot «psychologie»: il signifie non plus la description du fonctionnement réel de l'esprit, mais la désignation d'un lieu où le secret et la solitude deviennent une détermination de l'être pensant:)) هذا ما ذكره: Samama guy. انظر: Universalis 1999 . مادة: Bachelard.

[39] Introduction aux méthodes critiques, pour l'analyse littéraire ; Groupe de chercheurs. Dunod. 1994 Voir table des matières :73.

incorporation، **الإسقاط** projection، التقمص identification **انفلاق الذات** clivage du soi وغير ذلك من أشكال مضاعفة الذات.[40]

ثالثا: يرى مورون أن كل نتاج أدبي يحتوي على مجموعة من الصور الخاصة تتخذ غالبا مظهرا دراميا، وتتكرر في مجموع النتاج من خلال أشكال متباينة من الصور، لكنها تحمل نفس الخصائص الجوهرية للصورة الأولى المحرِّكة. ويسمِّي ذلك كما قلنا **الأسطورة الشخصية** للكاتب، ويعرِّفها بأنها استيهام مهيمن على الكاتب يتمظهر من خلال صورة مهيمنة على أعماله. وتكون دائما لهذا الاستيهام علاقة بلاوعي الكاتب، وهو ما يستدعي البحث في حياته الشخصية للتأكد مما توصلت إليه القراءة المباشرة للنصوص.

رابعا: هذه المرحلة يعتبرها مورون مجالا لفحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب التي لا تهمنا إلا بقدر ما تترك على نفسيته من آثار سيكولوجية. ويبحث الناقد أيضا في حركة دائبة، جيئة وذهابا، بين النصوص وحياة الكاتب عن العلاقة القائمة بين الصور والاستيهامات ثم الآثار النفسية المسببة لها. ولا يَشترِط أن تكون الدوافع النفسية راجعة بالضرورة إلى طفولة الكاتب، بل هناك بعض التجارب واللحظات والمواقف اللاحقة التي تُسبِّبُ صدمات نفسية تترك أثرها البالغ في نفسية الكاتب وتتخذ في أعماله الأدبية صورا تعبيرية رمزية دالة على المعاناة، من ذلك مثلا الأثر البالغ الذي تركه موت شقيقة مالارميه الشابة **ماريا** على نفسيته وما نتج عن ذلك من تجليات تعبيرية غريبة أحيانا في أعماله الأدبية.[41]

هكذا نتبين أن المجهود الذي قام به شارل مورون كان يمضي دائما في اتجاه جعل النقد النفساني يخصص معظم جهده لدراسة النص وتطويع حياة الكاتب لعملية التفسير والفهم والاهتمام بالصور والمواقف الدرامية الدالة على اشتغال اللاوعي في العملية الإبداعية. وقد رأينا أن مقاربته ـــ وهذا هو المهم ـــ شكلت تقدما ملحوظا نحو الدراسة اللغوية لمظاهر اللاوعي في الكتابة الأدبية، تلك التي سيعمل جاك لاكان فيما بعد على تطويرها، كما شكلت أيضا مرحلة مهمة في دراسة التيمات الأدبية وتتبع مظاهرها

---

[40] Ibid : 74.
[41] Ibid : p : 77.

داخل أعمال كاتب من الكتاب وأثر ذلك في توليد الدلالات داخل العمل الأدبي، وكل ذلك يجري في إطار المفاهيم والأدوات الإجرائية للتحليل "النفسي" للأدب.

3- البنية اللغوية للاشعور لدى جاك لاكان (1901-1981)

- تدعيم الإرث الفرويدي:

انطلق جاك لاكان Jaques Lacan أيضا من المبادئ الأساسية التي وضعها فرويد في نظرية التحليل النفسي. ولعله استفاد بالتحديد من اعتماد فرويد الكثير على اللغة والكلام لفهم طبيعة اللاشعور عند مرضاه وعند دراسته لبعض الكتاب والمبدعين أمثال دوستويفسكي وليونارد دافنشي. ولاحظ أن جميع التصورات التي صاغ منها فرويد الجهاز النفسي وبنيته اللاشعورية كانت دائما معتمدة على البنيات اللغوية. ففرويد عندما درس شخصية عالم الآثار الشاب في رواية غراديفا **Gradiva**، كما رأينا، كان يقدم صورة عن دواخلها النفسية بالاستعانة من مقاطع الرواية ذاتها أي بالاستعانة باللغة النصية.

ومنذ المراحل الأولى لدراسة لاكان للعلاج النفسي توجه بشكل صارم للدفاع عن مفهوم **الرغبة** (le désir) باعتباره الموجه الأساسي للتحليل النفسي، كما اعتبر أيضا مفهوم **اللاشعور** l'inconscient حاسما في فهم دور المجتمع في تكوين البنية النفسية للفرد منذ مراحل نشأته الأولى. وكان هذا الدفاع دالا على أنه بقي محافظا على المبادئ الأساسية للتحليل النفسي التي وضع أسسها سيجموند فرويد.

- اللاشعور بنية لغوية:

أدرك لاكان مكانة اللغة عند فرويد باعتبارها تجسد الصراع المحتدم بين الذات والمجتمع، وبحكم أن اللغة قائمة قبل الأفراد فإنها تفرض عليهم سلطانها. ولاحظ أيضا أن الإنسان من منظور فرويد هو تلك الذات التي تمتلكها اللغة وتمارس عليها التعذيب، وحيث أن اللغة تمثل الرابط الأساسي بين الفرد والمجتمع، فإن لاكان أولاها أهمية بالغة في أبحاثه منذ مراحل دراسته المبكرة، إلى جانب أن اهتمامه كان أيضا أدبيا، وقد تجلى

ذلك في ربط علاقة خاصة مع الاتجاه السوريالي الذي لاحظ اهتمامه الواضح بـالتعبير والصور والرغبات والأحلام.[42]

وبالإضافة إلى ذلك كله كان "لاكان Jaques Lacan" على اتـصال مباشـر بالاتجاه البنيوي حين تعرف إلى ليفي ستراوس[43] وكان لدى ستراوس انـشغال واسـع بالبنية اللغوية وعلاقتها بالتفكير والسلوك لدى الشعوب البدائية. ومعلوم أن الاتجاهات البنيوية والشكلانية كانت في الغالب على صلة وثيقة بالأبحاث اللسانية.

ونعلم أن فرويد حين جعل اللاشعور مرتبطا بالمجتمع فقد كان يؤسس لهوية جديدة للفرد لا تقوم على وحدة متماسكة بل على بنيات متصارعة أهمها الأنا الأعلى والهـو. ومن هذا التصور بالذات بنى لاكان أهم آراءه حول الذات والهوية والآخر، فاللاشعور قائم بالنسبة إليه بسبب خطاب الآخر، إنه منذ المراحل الأولى للطفولة يبدأ الآخـر في صياغة نفسه في ذوات الأفراد من خلال اللغة والمبادئ والضوابط. وليس اللاشعور إلا ما يتلقاه الفرد من خطابات لغوية في الأسرة أولا والمجتمع ثانيا. والأنا الأعلى هو إذن الموقع الرمزي للضوابط والقوانين والأخلاق في البنية النفسية. أما الأنا فهو مجال بنـاء جميع الأوهام التي نشيدها حول ذواتنا.[44] وسابقا كان فرويد يرى أن الأنا هو التوافـق الممكن بين مبدأ الواقع أي الهو وبين ضوابط المجتمع أي الأنا الأعلى أيضا، وهذا يعني أن الذات لا هي تنتمي إلى الواقع فتعبر عن نفسها بشكل تام، ولا هي تستجيب كليـا إلى الرمز الاجتماعي، لأنها تظل دائمة الشعور بتأنيب الضمير بسبب زيغانها عن ضـوابط الأنا الأعلى، لذا تصبح مثل تكوين افتراضي ووهمي. هـذا مـا يؤكـد أن الـشعور **بالحرمان** manque يصاحب الإنسان طيلة مراحل حياته.والفقد له تاريخ يرجع بنا،

---

[42] Les grands noms de la psychanalyse: **JACQUES LACAN Sa vie son enseignement** 1ère et 2ème parties, sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, chez Larousse. Adaptation de: Bernard Vandermersch
www.femiweb.com.

وللتوسع في هذه الجوانب كافة يتم الرجوع الى كتاب جاك لاكان التالي:

Jacque Lacan : **Le séminaire T :11 les quatre concepts de la psychanalyse** – Essai (poche) .1990.

[43] (أنظر: Encyclopédie Microsoft Encarta 99: Jacques Lacan

[44]- Ibid: Jacques Lacan, Sa vie son enseignement. www. femiweb.com

كما رأينا عند فرويد، إلى المراحل المبكرة للطفولة حينما تبدأ شخصية الطفل تتـــشكل انطلاقا من **الكبت**. واللاشعور في نظر لاكان هو تلك الحلقة من تاريخ الذات الـــتي تم دمغها بفراغ، وهذا الفراغ تم ملؤه بكِذبة، إذن إنها الحلقة المكبوتة.[45]

- مرحلة المرآة:

يعتقد لاكان أن مرحلة المرآة تعتبر الانطلاقة الأولى لتعرُّف الإنسان على ذاته من خلال الآخر. وفي هذه الحالة فالآخر هو تلك الصورة التي يكتشف وجودها ويُجري في نفس الوقت عمليةَ مطابقة بينها وبين ذاته المكتشَفة. وهكذا فالتحول الحاسم الذي يحصل للطفل الذي يعيش حالة المرآة ابتداء من ستة أشهر والى غاية ثمانية عشر شهرا هو المنطلق الأساسي لوجوده داخل المجتمع، بحيث لا تكون بينه وبين الأشياء التي يرغب فيها مواجهة ثنائية بين راغب ومرغوب فيه، فرغبته لابد أن تكون مرتبطة برغبات الآخرين المتعلقة بنفس الموضوع.[46] إن الحالة النفسية التي يعيشها الطفل في هاته المرحلة يسميها لاكان "**طُرفةُ الصورة المثالية**" "antique d'imago" لأنها حالة تكون مصحوبة بنوع من الإعلاء السعيد للصورة المرآوية، خصوصا في تلك المرحلة التي تكون فيها ذات الطفل لم تحصل بعد على استقلالها عن رعاية الأمومة،لذا يحصل أنها تخلق لنفسها قالبا رمزيا وهو الصورة نفسها التي سنراها في هاته الحالة تعكس تمثيلا وهميا للذات المستقلة، علما بأن الواقع يكون مخالفا لذلك. وعليه فإن الأنا التي تولدها الصورة لدى الطفل ليست سوى أنا مثالية ووهمية، وهي كذلك بالفعل لأن لاكان يعتقد أن **طرفة الصورة المثالية** تبني الكيان الذاتي حتى قبل تشكله في الهيئة الاجتماعية. وهذا هو الخط الذي يُرْسَم للذات في الاتجاه الوهمي أو التخييلي.[47] وسنرى أن هذا التصور مرتبط بأهمية البعد التخييلي لبناء الذات سواء في الواقع اليومي لحياة الأفراد أم في ممارسة الإبداع الأدبي. وهو الموضوع الذي سنشير إليه فيما بعد

---

[45] –(انظر الكتابات **Jacque Lacan.** Les Ecrits .Seuil / 1966. p: 42

[46] –(انظر الحلقة الدراسية Le séminaire). مرجع مذكور سلفا.

[47] – (أنظر مقال جاك لاكان: مرحلة المرآة **Le stade de miroir comme formateur du JE**. علـــى الموقع التالي : http://perso.wanadoo.

علما بأنه رغم الاهتمام النسبي الذي أولاه لاكان للإبداع إلا أنه لم يستطع صياغة نظرية أدبية جديدة كما فعل فرويد سابقا.

- مثال الرسالة المسروقة :

الحديث عن الرسالة المسروقة مرتبط بشكل وثيق بفكرة لاكان المشهورة وهي أن اللاشعور ليس سوى بنية لغوية. ودليله على ذلك أن المحللين النفسانيين لا يستطيعون التعرف إلى لاشعور مرضاهم إلا من خلال الحوار الذي يجرونه معهم.[48] وسابقا اعتبر فرويد الأحلام بنية لغوية خاصة تحتوي على الرموز والاستعارات وتنعدم فيها الروابط وأن فهم الحلم يشترط تحليل هذه البنية الرمزية[49]. ولكي يوضح لاكان الدور الذي تلعبه البنية اللغوية بالنسبة لمواقف وسلوك الأشخاص وأقوالهم بحيث تتحول هذه البنية بفعل تكرارها الآلي إلى خلفية لغوية لا شعورية توزع الأدوار على كل شخص حسب موقعه، قدم تحليلا لنص الرسالة المسروقة لإدغار ألان بو التي نقلها إلى اللغة الفرنسية الشاعر الفرنسي شارل بودلير. وملخصها: أنه في غفلة عن الملك يفطن الوزير أن الملكة تحاول إخفاء الرسالة التي توصلت بها، لكنه يستولي عليها أمام ذهولها، إذ لم تكن تستطيع الاحتجاج حتى لا يعرف الملك سرها. وتتعقد القصة لأن شخصا آخر يستولي على الرسالة. وهكذا تصبح الرسالة بنية لغوية في ضوئها تتحدد النوايا الواعية وغير الواعية لكل من اطلع عليها كما يتحدد في ضوئها أيضا سلوك الأفراد وأقوالهم.

لكل هذا يعتقد لاكان أن اللغة تحكم الإنسان باعتبارها محملة سلفا بالدوال، وعليه فليس الإنسان هو الذي يتحدث دائما باللغة فاللغة هي التي تتحدث من خلاله. ومن ثم فحديث الفرد عن الحقيقة ليس إلا ضربا من الوهم فالمهم في الكلام ليس منطوقه الخارجي ولكن ما يكمن وراءه من نوايا واعية أو لاواعية.[50]

---

[48] **Les écrits** .Seuil / 1966. p : 42. Jaques Lacan :

[49] سيجموند فرويد: **الهذيان والأحلام في الفن** ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. ط: 1. 1978. ص: 8).

[50] Jean Marie Auzias: Clef pour le structuralisme .Seghers 1975.p :150-151.

ـ ماذا عن الابداع الأدبي ؟:

أشرنا سابقا إلى أن معظم أبحاث لاكان لها علاقة بالبنية النفسية والعلاج النفسي، ولم يلتفت المهتمون بالأدب مبكرا إليها لأن لاكان كما أشرنا سابقا خصص قسطا وافرا من هذه الأبحاث لعلاقة اللغة بالتكوين النفسي للإنسان. كما أن الفكرة الجريئة التي لم يكن فرويد قد عبر عنها صراحة رغم أنه عمل بموجبها في العلاج النفسي و دراسة الأدب، وهي أن اللاشعور ليس شيئا آخر سوى بنية لغوية، مثلت عند لاكان تطويرا مهما في رسم البنية النفسية لدى الانسان، رغم أنه احتفظ دائما بالركائز الفرويدية.

من هنا فالرغبات الإنسانية الفعلية لا يمكن أن تعبر عن نفسها من خلال الدوال الظاهرة الماثلة في النصوص. وهذه بالذات هي حالة الإبداع الأدبي، فهو خطاب واهم ولكنه يُعبِّر في نفس الوقت عن رغبة دفينة بطريقة رمزية ملتوية تتحدى المنطوق السطحي للكلام. ان اللغة من هذا المنظور تتحدث من خلال قصْديَّتنا عن قَصْديَّتها الخاصة التي تتجاوزُنا، لذا فنحن قد ننبهر بخطابنا، لأننا لم نتوقع أنَ تُجاوِز إمكانياته التدليلية قصديتَنا المرتبطة بلحظة الكتابة او الكلام:

((هذا النسق الخاص بالكلام الذي يتنقل عبره خطابنا، أليس شيئا يتجاوز بشكل لانهائي كل قصدية يكون في استطاعتنا أن نضعها فيه بحيث لا تكون هذه القصدية مرتبطة إلا باللحظة؟))[51]

ألا يفسر هذا كيف أن النصوص التي نبدعها إنما تهرب للتو منا حالة الانتهاء من ابداعها، لأنها ستظل دائما تحمل دلالات تبتعد عن قصديتنا، لذا فنحن في حاجة إلى إعادة الكتابة من جديد لكي نؤكد حضورنا أمام الآخر على الدوام. وهدف الإنسان الأول أن يؤكد وجوده بحضور الآخر تماما كما كانت الانطلاقة الأولى أمام المرآة. لقد كان **لاكان** **Lacan** في الواقع يتحدث عن آليات وميكانزمات عملية الإبداع أكثر مما كان يتحدث عن وسائل تحليلية وهذه بالذات ميزته الخاصة.

---

[51] انظر الحلقة الدراسية لجاك لاكان Jacques Lacan : **Le séminaire T :11 les quatre concepts de la psychanalyse** – Essai (poche) .1990.

الأدب والالتزام (جان بول سارتر)

(1980 – 1905) Jean Paul Sartre

1ـ الخلفية الفلسفية لمفهوم الالتزام

ـ الصياغة الجديدة للوجودية:

من أهم الكتب التي شرح فيها **جان بول سارتر** العلاقة بين الفلسفة الوجودية ومفهوم الالتزام كتيبه الصغير: **الوجودية مذهب إنساني** (1968)[1] الذي رد فيه على عُتاة خصوم الوجودية بخصوص انتقادهم لها واعتبارها فلسفة فردية وأنها مذهب يحمل نزعة تشاؤمية، كما أنها لا تُبرز إلا النواحي السيئة في الطبيعة الإنسانية ولا ترى في أعمال الناس إلا **العبث** absurde.. الخ

ولذا تجند جان بول سارتر للدفاع عن مذهبه محاولا إثبات أن الوجودية هي على العكس من ذلك فلسفة متفائلة وغير فردية بشكل مطلق، وأنها إيجابية وعملية لأنها تدعو الناس إلى الاختيار وممارسة حريتهم واتخاذ القرارات المعبرة عن وجودهم ومواقفهم. وقد أثار مسألة الالتزام عند الفرد الوجودي وعند المبدع والكاتب وعلاقته بالالتزام الجماعي الاختياري، حتى إنه حول الوجودية إلى مذهب في ممارسة الحرية والمبادرة والعمل والإحساس بوجود الذات من خلال وجود الآخرين. أي حولها إلى شبه مذهب اجتماعي.

ولكي يصل إلى هذه النتيجة أعاد تشييد صورة مجددة للفلسفة الوجودية معتمدا على نفس مبادئها المعروفة، لكن بنوع من الإضاءة الملطفة التي تبرز الاختيار الوجودي باعتباره اختيارا إيجابيا وعمليا ومتفائلا وأخلاقيا ومفيدا للإنسان وللعالم.

[1] جان بول سارتر: **الوجودية مذهب إنساني** طبعة 4. 1977 دون الإشارة إلى دار النشر.

ـ الوجود سابق على الماهية:

يركز سارتر في حديثه عن المنطلق الجوهري الذي تقوم عليه الوجودية وهو التميز الضروري بين الأشياء المصنوعة والكائن الإنساني. فماهية الطاولة مثلا هي سابقة على وجودها، لأنها قبل أن تظهر إلى الوجود كانت مقاساتها وشكلها العام وصفاتها ووظائفها ماثلة في ذهن صانعها. أما الإنسان فبالنظر إلى اعتقاد الوجوديين بأنه ملقى به في العالم ليواجه مصيره، فإنه باختياراته وقراراته وانتماءاته سيحدد ماهيته بنفسه، وعليه" **فإن وجوده سابق على ماهيته**". وكانت هذه فرصة سارتر السانحة لينتقد الأديان وكذا الفلسفات التي تحدثت عن الطبيعة البشرية السابقة عن وجود الإنسان. كما أشار إلى أن كبار مفكري وفلاسفة عصر النهضة الفرنسية مثل ديدرو وفولتير وكانط تحدثوا أيضا عن الطبيعة البشرية، وأشاروا إلى أن أفراد البشرية خُلقوا انطلاقا من فكرة عامة أو نموذج عام هو ما ينبغي أن يكونوا دائما عليه[2]. لذا يشرح سارتر معنى أن يكون وجود الإنسان سابقا على ماهيته قائلا:

((والآن ماذا نعني عندما نقول إن الوجود سابق على الماهية ؟ إننا نعني أن الإنسان موجود أولا ثم يتعرف إلى نفسه ويحتك بالعالم الخارجي، فتكون له صفاته، ويختار بنفسه الأشياء التي تحدده، فإذا لم يكن للإنسان في بداية حياته صفات محددة، فذلك لأنه بدأ من الصفر، بدأ ولم يكن شيئا، وهو لن يكون شيئا إلا بعد ذلك (...) فالإنسان مشروع يمتلك حياة ذاتية بدلا من أن يكون شيئا كالطحلب.)) [3]

ـ الذات والحرية ومفهوم الاختيار:

إن بناء الماهية الذاتية مُتلازم مع حرية الاختيار، لكن الماهية تُبنى دائما في ظل الشرط الإنساني، أي في ظل معطى الوجود الذي لم يسبقه اختيار فردي، لأن الوجودية تؤمن بأن الإنسان أُلقي به في العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه. لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها سارتر تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم اختيار الوجود.

وإذا كان سارتر في كتابه "**الوجودية مذهب إنساني**" لم يركز على الطابع المأساوي للمذهب الوجودي وكل ما يتبع الحرية من قلق وتوتر ذاتيين، فإن سبب ذلك

---

[2] المرجع السابق: 13.

[3] المرجع السابق: 14.

يرجع إلى أنه كان في حالة دفاع عن فلسفته التي وصفها خصومها بأنها مذهب تشاؤمي. ومع ذلك فقد حاول في هذا الكتيب نفسه أن يُعطى للقلق طابعا إيجابيا، فجعله تعبيرا مباشرا عن الحس الكبير بالمسؤولية.

وتعني حرية الذات أيضا أن الذات قادرة على إصدار قرارات حاسمة خلال مجموع حياتها، وستكون دائما مسؤولة أمام نفسها وأمام الآخرين عن جميع اختياراتها. وحتى حينما لا تختار بين أمرين وتحجم فيهما عن أي اختيار، فإن ذلك دائما سيكون اختيارا. قد تصبح حرية الاختيار معاناة حقيقية عندما تتكافأ موضوعات الاختيار وأوضاعها، لأن اختيار أحد المسارات يعني أن المسار الثاني لم يعد في الإمكان اختياره، فهي إذن حرية مشروطة بضرورة الاختيار نفسه. وقد قدم سارتر عن هذا الموقف الاختياري المأساوي حالة الطالب الذي جاء إليه ليستشيره: هل يبقى إلى جانب أمه ليرعاها لأنه كان وحيدها أم يذهبُ إلى القتال ليناضل ضد الألمان في الجبهة دفاعا عن بلده؟ ولقد كان من الطبيعي أن يتركَ سارتر هذا الطالبَ يواجه اختياره بنفسه لأنه من خلال هاته المواجهة يمكن أن يختار كيفية وجوده.

ـ مفهوم الالتزام الوجودي:

يرى سارتر أن الحكم على الذات التي تمارس حرية الاختيار لا ينبغي أن يعتمد على اختيارٍ أو اختيارين بل على جميع الاختيارات التي تكوِّن ماهية الشخص خلال عمره. لذا فإن الاختيارات المتعددة التي تجريها الذات خلال مراحل حياتها، تعبر عن مجموع اللحظات التي يحس فيها بالمسؤولية والالتزام، ليس فقط تجاه الذات وحدها بل أيضا تجاه الآخرين، فالإنسان لا يُدرَكُ من حيث هو هُوية (أي ماهية) إلا من حيث يقوم بالتزام ما.[4] إذن ليس الاختيار الفردي كما يرى سارتر هو اختيار للذات وحدها بل للذوات الأخرى التي سترى فيه نموذجا يُحْتذي لأن احتذاء نموذج هو أيضا اختيار:

((عندما نقول إن الإنسان يختار لنفسه، لا نعني أن كلا منا يجب أن يختار لنفسه، بل نحن نعني أنه يختار لنفسه، وإذ يختار لنفسه يختار لكل الناس (...) إن اختيارنا لنمط معين من أنماط الوجود هو تأكيد لقيمة ما نختار وإعلاءٌ لشأنه، وكأننا نقول لكل الناس

---

[4] جان بول ساتر: **الوجودية مذهب إنساني**. مرجع مذكور. ص: 55.

اختاروا مثلما اخترنا، فنحن لا يمكن أن نختار الشر لأنفسنا، وما نختاره دائما خيرٌ لنـــا، ومن ثم فهو خير لكل الناس.))[5]

وقد قدم على ذلك مثال اختيار فرد أن يتزوج، فاختياره هذا رغم أنه نابع مـــن قراره ويخصه، فهو يُلزِم به نفسَه ويحاول إلزام الإنسانية به أيضا لكي يأخذ جميعُ أفرادِها بنفس السلوك. هذا هو مفهوم الالتزام الوجودي. أنه يتعدى التزام الشخص إلى تحريك التزام الأغيار.

وهكذا نرى كيف حاول سارتر أن يُخرِج الفلسفة الوجودية من الدائرة الفردية الضيقة التي اقتضاها مُنطلقها الأساسي الأول وهو مواجهة الوجـــود الـــذاتي وتحمُّـــل مسؤولية الحرية الفردية في اختيار الماهية التي نرضى عنها.

ولكي يجعل سارتر الفلسفة الوجودية ذات مَنْـــزَعٍ إنساني، يرى أن اختيـــارات الناس من المفروض أن تكون مرتبطة بما هو خير للإنسانية. ومفهوم المسؤولية في هـــذه الفلسفة وكذا مفهوم القلق المرتبط بلحظة الاختيار متشبِّعان بمسحة أخلاقيـــة خفيـــة تفترض ما يشبه الميلَ الطبيعي للإنسان إلى أن لا يختار دائمـــا إلاَّ مـــا هـــو في صـــالح الإنسانية، مع العلم أن هذا الجانب الطبيعي يتناقض في الواقع مع مبـــادئ الوجوديـــة الأولى، باعتبار أنها ترفض أي طبيعة إنسانية سابقة على الوجود. وكان هـــذا الجانـــب موضع انتقاد بيير نافيل Pirre Naville (1904 – 1993) لفلسفة سارتر في الحـــوار الذي أجراه معه حين قال له: ((أما الأخلاقيات التي تنادون بها فإننا لا نشعر بينها وبين فلسفتكم رابطا منطقيا إلا كالرباط الذي يربط بـــين المنـــشور الـــشيوعي وفلـــسفة ماركس))[6]

أما من يتجه إلى اختيارات أخرى سلبية أي ضد الإنسانية فهو في نظر سارتر لا يختار لنفسه وإنـــما يختار له الآخرون، فالمدافعون عن الاحتلال الألماني مـــن الأدبـــاء والمفكرين مثلا يعتبرهم سارتر غير معبرين عن اختيارهم الوجودي لأن الذي اختار لهم هو من كانوا له عملاء. كما انهم لا يمكن أن يحثوا الناس على الاختيار، لأن كلامهـــم

---

[5] جان بول ساتر: **الوجودية مذهب إنساني**. ص: 16 – 17

[6] الحوار منشور أيضا في كتيِّبه: **الوجودية مذهب إنساني** ط: 4. 1997. انظر ص: 74

دعوة لطاعة المحتل القاهر.. الخ ومن أمثلة هؤلاء في نظر سارتر الكاتب الفرنسي داريو لاروشيل المدافع عن الاحتلال الألماني، فقد فشل فشلا ذريعا في أداء "رسالته الأدبية" أمام مواطنيه رغم أنه كان سابقا من أفضل الكتاب.[7]

2ـ سارتر والالتزام في الأدب

ـ بين فنون التعبير وكتابة المواقف:

يميز جان بول سارتر بين مجموعة من الفنون ومنها الشعر من جهة وبين الكتابة النثرية من جهة أخرى، ويقصد بها في الغالب الكتابة القصصية، ففي اعتقاده أن الرسم والنحت والموسيقى والشعر هي **فنون تعبيرية** arts expressifs لا تقبل أن يُسنَد إليها مفهومُ الالتزام، لأن لها طبيعة مختلفة عن بعض الفنون النثرية وخاصة الفنون القصصية التي من الضروري أن تكون لها دلالات محددة تتضمن موقفا للكاتب أو للشخصيات المرسومة. وإذا كان هذا التصنيف مقبولا بالنسبة لبعض الفنون التجريدية كالموسيقى وبعض الفنون التشكيلية، فإن إدراج الشعر والرسم الواقعي خارج مفهوم الالتزام والتعبير الدلالي يبقى أمرا قابلا للنقاش، فقد قام الشعر خلال تاريخه الطويل بأدوار مباشرة في حياة الناس وطموحاتهم الخاصة. ولكن سارتر يرى مع ذلك أن الشاعر يكون خادما للتعبير وليس خادما للأفكار المعبر عنها والمقصود بالتعبير عنده مادة التعبير وهي اللغة بالنسبة للأدب والألوان بالنسبة للفنون التشكيلية والأصوات بالنسبة للموسيقى، والشاعر في نظره يهتم بالتعبير أكثر مما يهتم بالأفكار، ولهذا السبب تكون أفكاره مستعصية على التحديد، لأنها غارقة في الاستعارات والصور الخيالية:

((نستطيع إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون "التزاميا". نعم قد يكون مبعثُ القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالاتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف، فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها، أما الشاعر فإنه بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثوابا مجازية،

[7] ـ سارتر: ما الأدب ؟ ترجمة د. محمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت. 1984. ص: 75.

فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه فقد أصبح الانفعال شيئا ليس له كثافة الأشياء وبدت عليه مسحة الغموض، إذِ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبيسها.)) [8]

لكل هذا نرى سارتر يتجه باهتمامه إلى الكتابة النثرية وبشكل خاص إلى الكتابة القصصية، ففيها يتم تحجيم دور التعبير لفائدة عرض المواقف والأفكار، وهكذا تصبح رسالة الكتاب موجهة لعرض المواقف واقتفاء الأهداف النبيلة وتحريك إمكانية تأثيرها في اختيارات القراء،بحيث لا يجد هؤلاء أمام عرضها مخرجا من الإحساس بالمسؤولية والانتقال إلى فعل الاختيار. وهذا نموذج آخر من كلام سارتر يقارن فيه بين الرسم والكتابة النثرية القصصية:

((يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد، وإذا وصف لك كوخا أمكنه أن يُطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي، وأن يثير بذلك حميتك، أما الرسام فأبكم، فهو يقدم لك كوخا فحسب، ولك حرية تأويله بما تشاء، ولن يكون هذا الكوخ رمزا للبؤس، لأنه لكي يكون رمزا، يجب أن يكون علامة لها مدلولها في حين هو في الواقع شيء من الأشياء (...) وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى: وهي أن ميدان المعاني إنما هو النثر، فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقا (...) والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية ... الخ)) [9] كما يقول أيضا ((.. فالكتابة (وتعني عنده غالبا الكتابة النثرية القصصية) طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعتَ فيها ـــ إن طوعا أم كرها ـــ فأنت ملتزم)) [10]

ـ الكتابة وممارسة حرية الاختيار:

الغاية الكبرى الأولى من الكتابة إذن في نظر سارتر هي أن يستثير الكاتب بعمله فعل الحرية لدى القراء، أي أن يجعلهم مهيئين أكثر من أي لحظة أخرى لأن يختاروا بمحض إرادتهم ما كان قد صعُب عليهم اختياره أثناء ممارسة حياتهم العادية. وهكذا

[8] جان بول سارتر: **ما الأدب؟**. ترجمة د. محمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت. 1984. ص: 14

[9] جان بول سارتر : **ما الأدب؟**. ص: 5 –7

[10] جان بول سارتر : **ما الأدب؟**. ص: 76

اعتبر سارتر أن الخاصية الجوهرية للكتابة هي أنها مجرد اقتراحات وأن القراء هم الذين يقررون أثناء ممارسة حرياتهم عند القراءة ما هي المشاغل والمقترحات التي حازت على رضاهم.[11]

((هكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء مُتَطَلّبا منهم أن يخرجوا عمله إلى الوجود. ولكنه لا يقف عند هذا الحد، بل يتطلب **منهم بعد ذلك ان يبادلوه الثقة التي منحهم إياها، وأن يعترفوا بحريته الخالقة، وأن يستثيروها بدورهم بدعوةٍ تُقابِلُ دعوتَه وتكون صدى لها**، وهنا تتجلى في الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة، وهي أنه على قدر معرفتنا بحريتنا تكون معرفتنا بحريات الآخرين وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم.))[12]

وقد قدم سارتر مثالا نموذجيا يوضح فيه معنى ضرورة وفائدة الكتابة من أجل استثارة حرية القراء والبرهنة في نفس الوقت على ضرورة أن يمارس الكاتب حريته الخاصة لكي يكون له دور في ممارسة القراء لحرياتهم: فقد رأى أن الكاتب الفرنسي دريو لاروشيل Drieu La Rochelle (1893– 1945) خدعه الألمان بعد أن كان من أكبر الكتاب فسخَّر موهبة الكتابة بكامل إخلاصه لخدمتهم وكتب يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظهم، لكن القراء ظلوا ملتزمين الصمت تجاه ما كان ينشره في المجلة التي كُلّف بها، لأنهم آنئذ لم تكن لديهم حرية الرد ((وقد استشاط غضبا إذ لم يعد يشعر به القراء، وألح في دعوته، ولكن لم تلُحْ له علامة تدل على أن دعوته قد فهمت من إنسان، لا علامة حقد ولا علامة غضب، لاشيء مطلقا، فبدا ضالا وفريسة اضطراب مطرد، فشكا مُر الشكوى إلى الألمان، وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة، فسمج طعمُها، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياع (...) ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين.)) وذكر سارتر في هامش كتابه أن دريو أنهى حياته منتحرا.[13]

---

[11] جان بول سارتر: **ما الأدب؟**. ص: 59

[12] جان بول سارتر: **ما الأدب؟**. ص: 62 والتشديد في النص من عندنا. (المؤلف)

[13] جان بول سارتر: **ما الأدب؟**. ص: 75.

وهكذا، فإذا كان الكاتب حرا في القيام بفعل الكتابة، فإنه سيكون حتما قادرا على تدعيم حرية القراء في اختيار القيم التي يروها ضرورية لحياهم. وفي الحالة العكسية تكون الكتابة عامل تعطيل لحرية اختيار القراء ولكينونة الكاتب نفسه.

-الكتابة والدفاع عن القيم:

وتظهر الترعة الوجودية ذات الطابع " الإنساني " من خلال ربط الأدب بالدفاع عن القيم الإيجابية، شرط ألا يتم التعبير عن ذلك في شكل مواعظ أو خطاب مباشر بل بواسطة التعبير الفني والاقتراح دون أي توجيه مقصود. وقد ساءل سارتر معارضي فكرته هاته حين دعاهم أن يذكروا له قصة واحدة جيدة غايتها خدمة الاضطهاد أو قصة واحدة تستحق الاهتمام كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة.[14] وكأنه أراد أن يقول بأن الإنسان مُهتد لا محالة أمام الأوضاع المأساوية إلى ما هو في صالحه الخاص وصالح الآخرين، ولكن هذه النقطة بالذات هي التي كانت موضع انتقاد شديد من قبل معارضي المذهب الوجودي كما أشرنا سابقا، لكونهم رأوا فيها دعوة أخلاقية وفطرية،تنطلق من أن الانسان بطبعه ميالٌ إلى الخير، فكيف تتلاءم الفلسفة الوجودية مع هذا المنطلق الاعتقادي وهي ترفض القول بأي طبيعة للإنسان سابقة على وجوده.

ومع أن الفلسفة الوجودية تختلف جذريا عن الاشتراكية في المنطلقات وأسس التفكير، فإن مفهوم الإلتزام الأدبي عند سارتر كان يلتقي حول نفس مقاصدها وأهدافها العامة، ومنها أن يحمل الأدب وعيا واضحا وأن يتجنب مسار الاستهلاك بأن يكون مُحفِّزا على العمل والإنتاج ومساندة القيم الإيجابية وطرح الأسئلة بشأن الواقع (أي أن يعبر عن **كثافة الوجود**)[15] دافعا إلى اتخاذ المواقف الأكثر إنسانية، أي تلك التي تواجه الظلم وتدافع عن العدل وحرية الاختيار.

---

[14] جان بول سارتر: ما الأدب؟. ص: 77.

[15] جان بول سارتر: ما الأدب؟. ص: 260.

وكثيرا ما تحدث ساتر عن الكتابة القصصية والروائية خاصة باعتبارهـا كـشفا للعالم، وأن هذا الكشف لا يَبرزُ إلا من خلال المشاركة المندمجة للقراء فيما كتبه الكاتب أي ضرورة إحساسهم بأن هناك أسئلة وقضايا مطروحة ومسارب للمدلولات ينبغي لهم أن يقولوا كلمتهم حولها. وهذا هو معنى تورُّط القراء في الصراع الخاص الـدائر بـين شخصيات الأبطال، حتى إنهم يجدون أنفسهم أمام مسؤولية ملحة لتحديـد مـواقفهم الخاصة أمام تضارب المواقف المعروضة أمامهم في العمل الأدبي. هذا ما جعـل سـارتر يقول بأن ((الكتابة إذن كشفُ للعالم ثم اقتراح واجب يقوم به القارئ))[16]. وقد قدم في تحليلاته لروايات غربية متعددة كيف يتم اجتذاب القارئ وتوريطه حتى يرى نفـسه مسؤولا عن ضرورة التمرد على نظام الحياة المأساوية للمجتمع الرأسمالي. ففي دراسـته لرواية: ((1919)) لــ **جون دوس باسوس** يرى أن ((هذا الاختناق الذي لا يُنْجِـدُه مُنْجِد هو الذي أراد دوس باسوس أن يعبر عنه. إن البشر لا حيـاة لهـم في المجتمـع الرأسمالي، ليس لهم إلا أقدار، وهذا شيء لا يقوله في أي موضع [في الرواية]، لكنه يجعلنا نحس به في كل مكان، إنه يلح ويصر خِلسة على أن يوقظ فينا الرغبة في تحطيم أقدارنا، وها نحن قد أصبحنا متمردين، وبذلك يَكون قد بلغ هدفه))[17]

ولعل سارتر لم يكن شديد الوضوح في شرح مفهوم الالتزام في الأدب الوجودي مثلما فعل في تحليله لرواية دوس باسوس هاته.

ـ اللاتحديد واستنفار حرية القراء:

ولكي يُنجز الكاتبُ الوجودي هذه المهمة عليه أن يصل إلى التـأثير المطلـوب بطرق غير مباشرة أي بوسائل التعبير لا بالخطاب المباشر وأن يبتعد قدر الإمكان عـن فرض الأطروحات على لسان بطل رئيسي كما كان الأدباء الواقعيـون والطبيعيـون يفعلون. فممارسة القراء لحريات اختيارهم لا يمكن أن تتم إلا مـع وجـود تنـوع في المواقف والتصورات في النصوص. وعلى هذا الأساس تحـدث سـارتر عـن الاتجـاه القصصي الذي كان يرى ضرورة الدفاع عنه قائلا:

---

[16] جان بول سارتر: **ما الأدب؟**. ص: 71.

[17] جان بول سارتر: **أدباء معاصرون** . ترجمة جورج طرابيشي در الآداب. بيروت :ط: 1، 1965. ص: 10.

((.. فكيف كان يمكننا إذن رؤية العصر في عمومه، ما دمنا كنا داخله؟ وما دمنا قد وُضعنا في موقف، فالقصص التي كان يمكن أن نفكر في كتابتها هي قصص المواقف بدون أن يكون فيها الرواة والشهود يعملون كل شيء. وموجز القول كان علينا إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه، أن ننتقل بقواعد الفن القصصي من آلية نيوتن إلى النسبية العامة، وأن نجعل كُتُبَنا آهلة بأنواع من الوعي، نصف واضحة ونصف غامضة، ربما نتجاوب معها جميعا (...) وأن نقدم في قصصنا أفرادا تكون حقيقتهم نسيجا مضطربا ومتناقضا من التقديرات التي يحكُم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه (...) وكان علينا أخيرا أن نترك في كل مكان شكوكا وأنواعا من التوقع والمواضيع غير الكاملة، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين، موحين إليه بالشعور بأن آراءه حول عقدة القصة وشخصياتها، ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة، دون أن نقوده إلى التنبؤ بشعورنا ...))[18].

وهنا يركز سارتر كما نرى على طبيعة الكتابة القصصية لدى الأدباء الوجوديين، وقد كان هو أيضا واحدا منهم. فلكي يستنفر الأدبُ الوجودي الإحساسَ بممارسة الحرية لدى القراء كان عليه أن يتخلص أولا وقبل كل شيء من ذلك اليقين المعرفي الذي كان مُهيمنا في الكتابات الروائية والقصصية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر لدى الواقعيين والطبيعيين وأن يكون التعبير عن المواقف غير مباشر، أي أن يكون احتماليا وهذا معنى أن تكون أفكار النص نصف واضحة ونصف غامضة. وهذا يعني أيضا أن الأدب الوجودي ينبغي أن لا يجعل السارد متورطا في تحديد جميع القيم أو الحكم على الشخصيات، بل عليه أن يُحدث كثيرا من **مواقع اللاتحديد** lieux d'indétermination المستفزَّة لتساؤلات القراء،بحيث لا تترك لهم مجالا آخر سوى إبداء الرأي والتورط في الاختيار. كما كان على الأدب الوجودي أيضا أن يتخلص من تأكيد الطبيعة الإنسانية القبلية الثابتة للشخصيات: سواء كانت خيرة أم شريرة على عكس ما كان يحدث في روايات إميل زولا على سبيل المثال.فعصر الوجودية هو عصر

---

[18] جان بول سارتر. **ما الأدب؟** ترجمة محمد غنيمي هلال. دار العودة بيروت. 1984. ص: 256

اللايقين وعصر نسبية القيم وصعوبة تحديد الحقيقة الواقعية،لأنه ليس هناك من حقيقة ثابتة سوى حقيقة الوجود، أما كيفيات الوجود فهي مرهونة بممارسة الحريات الفردية:

((الناس حين يقرؤون أدبنا يحسون أننا نجعل الجبان مسؤولا عن جبنه. وهذا ما يفزعهم فينا. لقد كانوا يفضلون أن نرسم الناس إما جبناء أو أبطالا. وأن يكون جبنهم أو بطولتهم لأنهم ولدوا هكذا))[19]

والأدب الوجودي لهذا السبب نوْعٌ من المعاناة أكثر من كونه متعة أو حكما قبليا على الشخصيات، لأنه يُدخل القراء إلى العالم المرسوم ويحمِّلهم المسؤولية ويدفعهم إلى التساؤل ويحثهم أيضا على الانخراط في تغيير العالم المحيط بهم، أي عالم الواقع. لذا لم يتوقف سارتر عن تأكيد الطابع العملي للكتابة باعتبارها التزاما نحو القراء والعالم على السواء:

((.. هل المرء من صنع غيره أم من صنع نفسه ؟ وما العمل؟ وما الغاية التي تُبتَغى منه اليوم؟، وكيف نعمل؟ وبأي الطرق؟ وما العلاقة بين الغاية والوسائل في مجتمع مبني على العنف؟ وبما أن الغاية ثمرة عذاب وتساؤل، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ولكنها عذاب وتساؤل. وإذا مُنحْنا فيها النجاح لم تكن صُنوفَ مَسْلاة بل مسائل تستغرق التفكير. ولا يُعرضُ فيها العالم كي " يُرى " بل كي " يُغَيَّر"))[20]

لقد انطلق سارتر من الوجود الفردي باعتباره معطى أوليا كما انطلق أيضا من الحرية الفردية لكي يبني نظرية في الأدب تلتقي مع الفلسفة الاشتراكية في بعض غاياتها الأساسية دون أن تتصالح معها تمام التصالح، لأن المنطلقات مختلفة بشكل جذري. وإن كانت الغاية المُشتَركة المقصودة في الوجودية والفلسفة الاشتراكية معا، هي جعل الأدب وسيلة لتغيير العالم. والاختلاف يبقى قائما في أن الوجودية من جهتها الخاصة ترى أن تملُّك العالم غير منشود: ((لم نعد مع أولائك الذين يريدون تملك العالم ولكن مع من يريدون تغييره))[21] في حين أن الاشتراكية تشترط هذا التملك قبل التغيير.

---

[19] جان بول سارتر : **الوجودية مذهب إنساني** . دون الإشارة إلى دار النشر أو المطبعة . طبعة 4. 1977. ص: 42

[20] جان بول سارتر . **ما الأدب** ؟ مرجع مذكور. ص: 267 .

[21] جان بول سارتر . **ما الأدب** ؟ مرجع مذكور. ص: 269 .

ـ نقد نظرية الفن للفن و مفهوم اللاشعور:

لقد كان لسارتر إحساس مسبق بالخطر الذي يتهدد وظيفة الأدب في ظل الواقع الرأسمالي المتوحش، ولذلك أتى تخوفه من عدم قدرة الأدب الإيجابي على الصمود في وجه محاولات تحويله إلى مادة استهلاك أو امتاع كما هو الشأن بالنسبة للسلع في السوق التجاري. فالأدب في نظره ليس محميا بقوانين العناية الإلهية لأنه من صنع الناس يختارونه حين تكون لديهم القدرة على اختيار أنفسهم، أما إذا انقلب الأدب إلى وسيلة للدعاية أو أصبح مجرد وسيلة للتسلية، فإن المجتمع سيصبح بدون ذاكرة وسيعيش الناس يومهم ليومهم، عندئذ لن تختلف حياتهم عن حياة الحشرات والزواحف.[22] كما انتقد نظرية الفن للفن التي دعمتها فلسفة "**إيمانويل كانط** Emmanuel Kant " (1724-1804)، لأنها جعلت الإنسان مجرد مُستهلك للجمال، ولم تنقله إلى حيز الإحساس بالمسؤولية و التفكير وإطلاق حرية الخيال واتخاذ المواقف الضرورية للبرهنة على كينونته الفاعلة، أي إلى حيز اختيار كيفية وجوده والتأثير باختياراته في وجود الآخرين. .

وكان من الطبيعي أيضا أن ينتقد مفهوم اللاشعور الفرويدي، لأنه يسحب من الإنسان حريته في خلق كيفية وجوده، ويجعله تابعا لاإراديا إلى قوة داخلية لا شعورية لا يعلم عنها شيئا. والفلسفة الوجودية هي فلسفة الأنا الواعية بنفسها، وهي لذلك تلتقي مع الفلسفة الديكارتية في القول بأن الحقيقة تنطلق من الوعي بوجود الذات: ((أفكر إذن أنا موجود))، فلا مكان لمفهوم اللاوعي أو اللاشعور في الفلسفة الوجودية. وعليه فالأدب هو إنجاز حر واع بنفسه، لكنه ليس وعيا سابقا على الإنجاز بل هو متحقق به وفيه، ((فالقول بأن راسين كان من الممكن أن يكتب مسرحية لم يكتبها قول لا معنى له لأنه لو كان يستطيع كتابتها لكتبها؟))[23]

3ـ تقويم وملاحظات:

ـ هل يمكن اعتبار ما كتبه سارتر عن الأدب بناء نظريا ومنهجيا له القدرة على مضاهاة المناهج الأخرى ؟ لا نعتقد ذلك. صحيحٌ أن سارتر كان مجادلا جيدا في

---

[22] جان بول سارتر . **ما الأدب ؟**. ص: 327 .

[23] جان بول سارتر : **الوجودية مذهب إنساني** ص: 40.

موضوع الأدب والفن أكثر مما كان منظرا للأدب. ومع ذلك يمكن إلحـــاق مجهوداتـــه وتأملاته بالنظريات الاجتماعية ذات الخلفية الفلسفية المبنية على الحرية الفردية. وهـــذا أمر محير حقا فكيف استطاع سارتر أن يبني التزاما اجتماعيا انطلاقا من فلسفة فرديـــة. لقد تمكن من ذلك بواسطة خطاب حجاجي افتراضي وبواسطة مترع أخلاقي أكثر ممـــا هو إقناعي، وهذا هو جانب الضعف في هذه الفلسفة التي تتبنى نزعة إنسانية وأخلاقيـــة ((شبه فطرية)) رغم أنها حاربت بضراوة الاتجاه الطبيعي في الفلسفة والأدب على حـــد سواء كما حاربت جميع المنطلقات الدينية والروحيّة.

ـــ معظم التحليلات التي قدمها سارتر للأدب اهتمـــت بالنـــصوص الروائيـــة والقصصية. وذلك لاعتقاده بأن الفنون الأدبية الأخرى، وخاصة الشعر لا تحتوي على مواقف ولا على التزامات واضحة، وأن مادهّا التعبيرية تغلف مضامينها وتلقي بهـــا في نطاق اللاتحديد والغموض. وهذا لا يعني أنها لا تحتوي على فن بل هي فقط خالية مـــن المواقف.

وهذا الرأي رغم أن فيه جانبا من الصحة فهو لا يصمد أمام اســـتعراض الأدوار التي قام بها الشعر في حياة الشعوب في معظم بقاع العالم وفي البلاطات وعـــبر مراحـــل التاريخ. فإقصاء الشعر نهائيا من مملكة الالتزام والتعبير عن المواقف غير مفهوم بـــشكل واضح في فلسفة الأدب عند سارتر.

ـــ جميع التحليلات التي قدمها سارتر للأعمال الروائية والقصصية التي درســـها كانت ذات طبيعة سردية فهو ينقل إلينا تعليقاته على النصوص أكثر مما يضع تحلـــيلات مُبَنْيَنَة لها، بمعنى أنه يقدم فهما ما للنصوص يمكن للقراء متابعة تفاصيله والوقوف علـــى نتائجه دون معرفة تفاصيل المعالجة النصية. لذا لم يتشبع النقد الوجودي في الأدب بأي علم مساعد على فهم النصوص السردية مع أن الأبحاث الشكلانية والبنيوية كانت قد بدأت تظهر معالمها في عصره. لذا كان نقده موضوعاتيا وانطباعيا دون أن يخلو في بعض الأحيان من أحكام القيمة ومن خلق لغة حجاجية تضرب في كل اتجاه وتـــستفيد مـــن الموسوعية الثقافية التي كان يتمتع بها الوجوديون بشكل عام.

ـــ لكل هذا لم يتمكن النقد الأدبي الوجودي من أن يفرض نفسه في تاريخ النقد الأوربي بالمستوى الذي رأيناه بالنسبة للمناهج المعروفة، ولا أن يفرض نفسه قويـــا في

مناطق أخرى من العالم كما حصل أيضا بالنسبة لتلك المناهج كالنقد التاريخي اللانسوني والنقد الاشتراكي والنقد الشكلاني والبنيوي والنفسي. وهذا أمر طبيعي لأن الفلسفة الوجودية نفسها انطفأت شعلتها بسرعة لأنها كانت معتمدة على براعة الجدال عند روادها وفي قدمتهم جان بول سارتر أكثر من اعتمادها على بناء فلسفي نظري شديد التماسك كما هو الحال مثلا بالنسبة للماركسية أو غيرها من الفلسفات المثالية كالهيجيلية.

الأدب من منظور الشكلانية والبنيوية

حدث في بداية القرن العشرين أن ظهرت موجةٌ نقدية جديدة في روسيا وانجلترا، كان هدفها الأساسي هو الاهتمام بالبنية الأدبية بدل الانشغال بما يحيط بالأدب كالوسط التاريخي والاجتماعي وحياة الأديب والمشارب الثقافية المؤثرة في الأدب. كان هذا بداية حقيقية للانتقال بالدراسة الأدبية من المجال الثقافي والتاريخي والاجتماعي العام إلى مجال محدد هو النصوص الأدبية. وقد بدا أن هناك اختلافا واضحا مع ذلك بين الموجة الشكلانية الروسية والاتجاه النقدي الجديد الذي ازدهر في الفترة نفسها تقريبا في انجلترا، اذ تجلت الترعة الشكلية بطريقة مفرطة عند الشكلانيين بينما ظل النقد الجديد في انجلترا متشبثا رغم شكليته بالاتجاهات الجمالية وبالحفاظ النسبي على الصلة بين الأدب والحياة بكل ما كانت تحمله هذه الكلمة من عمومية واتساع.

تركزت معظم الأبحاث الشكلانية على مجالي الشعر والنثر القصصي. والواقع أن أهم الأبحاث التي انجزها الشكلانيون، وكان لها تأثير كبير على نظرية الأدب العالمية، هي تلك المتصلة على الخصوص بالنظرية السردية رغم أن ما كتبوه عن الشعر كانت له قيمة كبيرة في تلك المرحلة وساهم في تطور نظرية الشعر، وأشير هنا إلى الدور الذي قام به النموذج التواصلي عند **رومان جاكوبسون** (1896 – 1982) على الخصوص في رسم معالم جديدة لنظرية الشعر والأدب عموما. ونقدم هنا إطلالة على مجالي نظرية الشعر ونظرية السرد مُركّزين على السِّمات الأساسية لبناء التصور الشكلاني وما تلاه من تطورات بنائية وسيميائية.

1 ـ إعادة استكشاف البنية النصية :

رغم أن بنية الشعر كانت أكثر حظا في الخضوع للمعالجة والتحليل في الدراسات القديمة من خلال الأبحاث اللغوية والبلاغية، إلا أن ظهور اللسانيات في

العصر الحديث كان من الأسباب المباشرة لإعادة النظر في طبيعة تكوين الشعر حاليا. في هذا الصدد كتب جاكوبسون مقالا عنوانه: **اللسانيات والشعرية** (1960) وقد كان بمثابة إعلان لميلاد العلم اللساني الحديث بالشعر. لم يوضح في هذا المقال تفاصيل هذا العلم، لكنه أشار الى الدور الحاسم الذي يمكن أن تلعبه اللسانيات في خلق معرفة جديدة بالقوانين الداخلية للظاهرة الشعرية. وأشار إلى أن هذا المنطلق الجديد نشأ مع تأسيس **حلقة موسكو** سنة 1915 وتبلور مع جمعية دراسة اللغة الشعرية التي عرفت بجمعية **أوبياز** (Opoïaz). ومما ذكره جاكوبسون عن هذه الحلقة الفتية وعن طبيعة اهتمامها بالشعر ما يلي:

((لقد تم وضع الخصيصة اللسانية للشعر بشكل مُتَعمَّد موضع الصدارة من تلك المشاريع، ففي تلك الفترة، شُرع في تعبيد طرق جديدة للبحث في اللغة، فكانت لغة الشعر مهيأة لذلك أفضل تهيئ نظرا لأن هذا المجال الذي أهمل من طرف اللسانيات التقليدية كان (...) أكثر قربا من متناول الملاحظ في الخطاب الشعري منه في الكلام اليومي. ومن جهة أخرى، فإن القاسم المشترك بين الآداب الرفيعة (أي أثر الوظيفة الانشائية في بنيتها اللفظية) كان يوفر قيمة مهيمنة بين مجموع القيم الأدبية))[1]

ومن الموضوعات المركزية في دراسة البنية اللسانية للشعر تناول جاكبسون مسألة الخاصية الصواتية، ليس بوصفها معطى ماديا وطبيعيا بل بوصفها قيما قصدية أي باعتبارها مدلولات خاصة بالمنصت إليها. ولاشك أن جاكوبسون هنا كان يحاول جاهدا إلى حد ما تجاوز النزعة الشكلية التي عملت من حيث أرادت ذلك أم لم ترد على تغييب الحضور الذاتي في عملية استقراء كل مادة جمالية. وحيث أن جاكبسون كان واقعا بشكل مباشر تحت تأثير نظرية **إدموند هوسرل** Edmund Husserl (1859 – 1938)حول الادراك أخذا بعين الاعتبار أن الذات جزء لا ينفصل عن التجربة، فإنه كان ميالا إلى الاعتقاد بأن الذات تعمل على تأويل المظاهر الصواتية للنص الشعري. وهكذا

---

[1] الشكلانيون الروس : **نظرية المنهج الشكلي** ترجمة إبراهيم الخطيب .الشركة المغربية للناشرين ومؤسسة الأبحاث العربية.1982ص: 25

فرغم أن الادراك السمعي يكون مُرَكَّزا على الوقائع الصواتية إلا أنه ينحرف قليلا عنها الى المدلولات الملتبسة بها.[2].

((... إن ما هو هام في الموسيقى ليس المعطى الطبيعي، وليس الأصوات مثلما هي محققة، **بل الأصوات مثلما هي ذات قصد**. فقد يستمع البلـدي والأوربي لـنفس الأصوات، إلا أن لها قيمة مختلفة تماما بالنسبة لكليهما، لأن تصوريهما يتعلقان بنسقين موسيقيين مختلفين اختلافا تاما. ان الصوت يشتغل بوصفه عنصرا في نسق. ويمكن لترقيم الأصوات أن يكون متعددا، ويمكن لعالِم الأصوات أن يحدده بدقة، غير أن الجوهري في الموسيقى هو أن القطعة يمكن معرفتها بصفتها تلك، ومن ثم توجد بين قيمة موسـيقيتها وترقيماتها العلاقة نفسها التي توجد في اللغة بين صويت والأصوات المتمفصلة التى تمثل هذا الصويت في الكلام.))[3]

يلح جاكوبسون كما نرى هنا على مسألة شديدة الأهمية وهي متعلقـة بـالأثر المتبادل بين البنية الصواتية الشعرية باعتبارها تشكيلا متمفصلا لمجموعة من الأصـوات المتشابكة وبين الصورة الكلية الناشئة عن ذلك في الادراك الانساني وهو إدراك متـأثر بالمُهيِّئات الثقافية كتلك التي تميز مثلا بين الانسان "البلدي" والإنسان الأوربي كما أشار إلى ذلك سابقا. وهو لا يريد في هذا التصور التفريط في المبدأ اللساني السوسوري الذي يرى أن دلالات كل وحدة صواتية لا تأخذ معناها إلا في علاقتها بالوحدات الـصواتية المجاورة لها في الكلمة، كما أنه لا يريد أن يفرط في الحضور الفعلي للـذات المدركـة والمؤولة في الآن نفسه.

ان الجهد الكبير الذي بذله رومان جاكبسون في مجال اللسنيات قدم على يديه خدمات جليلة لكل الحقول المرتبطة باللغة ومنها حقل الكتابة الأدبية بما فيها الشعر خاصة. ولا شك أنه مدين في صياغة نظريته العامة في اللغة الى اللسانيين السابقين وعلى رأسهم فرديناند دو سوسور Ferdinand de Saussure (1857-1913) وكرويزفسكي Kruszewski. وقد اعتمَدت هذه النظرية كما هو معروف على شرح العلاقة القائمة

---

[2] المار هولنشتاين: **رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهرانية**. ترجمة. عبد الخليل الأزدي. منشورات تانسيفت. ط: 1. 1999 ص: 48 – 49.

[3] المرجع السابق. ص: 49 . (التشديد من عندنا: المؤلف)

بين محوري الاختيار والتركيب، فكل متكلم باللغة يُجري عمليتين تكادان تحصلان في آن واحد وإن كانت عملية الاختيار تسبق زمنيا ومنطقيا عملية التركيب. والمقصود بالعملية الأولى أن يختار المتكلم من مدونته المعجمية المحفوظة في الذاكرة ما يراه مناسبا من الكلمات والروابط للقيام بالعملية التركيبية الثانية، ويحكمه في ذلك ما يتوخاه من مقاصد أو احتمالات مقاصد حسب نوعية التركيب الذي يجريه في الكلام. كأن يختار المتكلم مثلا الوحدات المعجمية التالية:

عباس / و / عم / ه / ينتظر / ان/ قدوم / ال / الحافلة

أو بدائلها التالية:

فاطمة / صحبة / خالة / ها / تترقب / ان / مجيء / القطار

في الاختيار الأول يتم تركيب الجملة الغرضية الأولى التالية:

عباس وعمه ينتظران قدوم الحافلة.

وفي الاختيار الثاني يتم تركيب الجملة الغرضية الثانية التالية:

فاطمة صحبة خالتها تترقبان مجيء القطار.

وإذا ما تم اختيار بديل للجملة الأولى كما يلي:

" عباس وعمه يتحرقان شوقا الى مجيء الزاحفة"، فإنه لا يكون لدينا فقط علاقة تماثلية فيما تم استبداله في العبارة الأصلية بل سنجد اجراء نوعين من الاستبدال:

ـ استبدالا باعتماد علاقة المجاورة بين: ينتظران و يتحرقان شوقا، لأن الانتظار يقترن بالقلق واللهفة، وهذه علاقة كنائية.

ـ واستبدالا باعتماد علاقة المشابهة بين الحافلة والزاحفة باعتبار أن الحافلة تشبه الزواحف في حركتها على الأرض، وهذه علاقة استعارية.[4]

ـ جاكوبسون والوظائف اللغوية:

إن انتقالنا إلى شرح **الاختيار** sélection **والتركيب** synthèse الكنائيين والمجازيين هو انتقال إلى صلب النظرية البنائية المعاصرة التي بَذَلتْ جهوداً جبارة لفهم طبيعة الشعر والفرقِ بينه وبين أنماط الكلام اليومي أو العلمي. وهذا الموضوع هو مدار

---

[4] المرجع السابق ص: 107 – 108. مع العلم أننا قدمنا هنا أمثلة من اختيارنا الخاص باللغة العربية.

حديث جاكبسون المشهور عن وظائف اللغة الست، فمن خلال التمييز أو الترجيح بين هذه الوظائف في الكلام تتميز أساليب المتكلمين عن بعضهم البعض. ولا شك أن البحث اللغوي في الوظائف لدى هذا الباحث المتميز قد وضع أسسا جديدة أيضا للدراسات الأسلوبية المعاصرة.

وهكذا فمن الناحية المبدئية كل كلام في نظر جاكوبسون لابد أن تحضر فيه ستة وظائف لكن بنسب هيمنة متفاوتة حسب درجة التركيز فيه على وظيفة دون الأخريات. ونوجز الكلام عن هذه الوظائف كالتالي:

ـ الوظيفة المرجعية fonction référentielle: وهي من أكثر الوظائف غلبة في اللغة، لأنها متعلقة بالتداول اليومي المألوف كما أنها متعلقة بالتواصل العملي بين الناس، غير أن مشاكلها على المستوى البحث النظري كثيرة وهذا ما جعل جاكبسون يطيل في مناقشتها، حيث تناول في المقام الأول مسألة اعتباطية الدلائل في علاقتها بمدلولاتها المرجعية الملموسة. وقد جنح جاكبسون إلى معارضة العلاقة الاعتباطية بين الدلائل ومدلولاتها واعتبر أن الصيغ الصرفية في معظم اللغات خاضعة لنظام متشابه مثل نظام اللواحق، كما أكد أيضا أن علاقة المشابهة بين الدلائل ومدلولاتها هي أوسع بكثير مما أشار إليه دوسوسور مُلمحا على الخصوص إلى التماثل الايقوني أو التشكيلي بين الدلائل ومراجعها الفعلية في الواقع، كما اعتمد على ملاحظة بورس بأن صيغ الجموع في كثير من اللغات مُرتبطة بلواحق إضافية وكأنها تجسد بذلك زيادة العدد عن واحد أو اثنين، كما اعتمد عليه أيضا في بناء التراتبية العلائقية القائمة بين الدلائل ومدلولاتها:

* **الايقون** icône: يعكس مماثلة فعلية بين الدليل ومدلوله المرجعي.
* **القرينة** indice: تعكس وجود تجاور محسوس بين الدليل والمدلول.
* **الرمز** symbole: يعكس تجاورا افتراضيا مبنيا على العادة المكتسبة عن طريق التعلم.[5]

المشكلة الأساسية قائمة في الواقع في التفاوت الحاصل بين اللغات في وضع صيغ شديدة الاختلاف للدلالة على نفس المسميات، وما كان قد ركز عليه فيرديناند دو

---

[5] المار هولنشتاين: **رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهراتية**. مرجع مذكور سابقا. ص: 122 – 123.

سوسور F.De Saussure هو بالذات علم الرموز اللغوية الواسع والذي تفوق نسبة هيمنته في مجموع اللغات بكثير نسب حضور الايقونات والقرائن. وهكذا تبقى علاقة مادّة واسعة من اللغة بمدلولاتها المرجعية ذات طبيعة اعتباطية، غير أنه بحكم العادة والاكتساب تنشأ في هذه المادة علاقة ذهنية بين الدلائل والمدلولات. والواقع أن مناقشة هذا المشكل لا تؤثر بحال على مسألة حضور الوظيفة المرجعية، لأن المتكلمين المُتقَنين لُلغاهم يدركون جيدا متى يكون الخطاب اللغوي دالا على المرجعية ومتى يكون غير دال على ذلك.

-الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) fonction expressive: وهي متعلقة بمرسل الرسالة. وتهم كل الاشارات التعبيرية الدالة على وضعيته السيكولوحية وموقفه الشخصي وما ينطق به من انفعالات تعبر مثلا عن الخوف أو السخرية أو السعادة أو الخجل والتعجب وغيرها..[6]

-الوظيفة الافهامية fonction conative: وتكون دائما متعلقة بالمخاطَبين المباشرين أو الافتراضيين، فكل خطاب لغوي لابد أن يكون موَجّها إلى متلق ما، ويكون ذلك بصيغ النداء وهي متصلة بالأسماء و صيغ الأمر وهي متصلة بالأفعال. وتكون الغاية من ذلك عادة حَثٌ القارئ على القيام بأمر أو توجيهه والتأثير على اختياراته وسلوكه. ولهذا السبب تُستخدم الوظيفة الافهامية بشكل مُلفت للنظر في الخطابات الاشهارية لارتباطها بموضوع اقتناء السلع، وهو ما يستدعي التوجيه والإغراء والحث على الشراء. وعلى العموم تكون موضوعات: الاقناع والتأنيب والحض والطلب والتأكيد حاضرة في نطاق هذه الوظيفة. وتشتغل هذه الوظيفة أيضا بجميع تأثيراتها وأدوارها في حالة التّخاطب في الاتجاهين معا، وخاصة إذا كان الخطاب شفويا، فيكون ذلك وسيلة لتبادل التأثير بين المتخاطبين.[7]

---

[6] المرجع الساق ص: 120 ــ 121

[7] رومان جاكوبسون: **قضايا الشعرية** . ترجمة مبارك حنون و محمد الوالي.دار تبقال للنشر. ط: 1. 1988. ص: 29. وانظر أيضا كتاب إلمار هولنستاين: **رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهراتية**. مرجع مذكور سابقا ص: 122, كما يمكن الاطلاع على خلاصة مركزة عن وظائف اللغة عند جاكوبسون في المقال التالي:

Luis Hébert : **Les Fonctions du Langage**. Université du Qubec (2006) htt/www.signosemio.com

ـ الوظيفة الانتباهية fonction phatique: جميع المؤشرات اللغوية الماثلة في الوظيفة الانتباهية تكون موجهة للحفاظ على استمرارية التواصل أو اعلان توقيفه ويشمل ذلك صيغ التأكيد و التذكير وإعلان الحضور والإنصات الخ، ويقتصر دورها على تأمين بقاء قناة التواصل قائمة. ولا شأن للوظيفة الانتباهية بمضمون الخطاب بل بانتباه أطراف التخاطب إلى أن قناته لا تزال قادرة على تمرير مضمونه. وقد يكون هناك بعض الالتباس بين الوظيفة الانتباهية والوظيفة الإفهامية، لأن الأولى تستخدم النداء والأمر أيضا للتأكد من حصول التواصل كأن يقول المخاطِبُ للمخاطَب في الهاتف: "هل تسمعني يا سعيد؟ ضع السماعة على أذنك جيدا..."، غير أنه لا علاقة لكل هذا بمضمون الحوار الفعلي وقصدية التأثير به على المتلقي كما هو الحال في الوظيفة الافهامية التي تحدثنا عنها سابقا.[8]

ويذكر جاكوبسون Roman Jakobson أن الإشارات الانتباهية يشتركُ فيها الانسان مع بعض الكائنات الحية الأخرى كالطيور، علما بأن هذه الإشارات تطغى أيضا في لغة الأطفال خلال المراحل المبكرة، وهي في معظمها لا تحتوي على رسائل تواصلية بالمعنى الصحيح، وإنما تؤمِّنُ انتباه المتخاطبين ومدى استعدادهم لتلقي الرسائل أو استئنافها أو التوقف عن استقبالها.

ـ الوظيفة الميتالسانية fonction métalinguistique: يتركز القصد عند الحديث عن الوظيفة المتالسانية على الجانب المتعلق **بالتسنين اللساني** codage linguistique ويتصل بذلك كل ما له علاقة بالمعجم وطرائق بناء اللغة المتبعة في كل لسان على حدة. وتكون الوظيفة الميتالسانية مسؤولة عن ضمان أن المتكلمين يستخدمون نفس الشفرات وأنهم بذلك قادرون على فهم بعضهم البعض.ويمكن أن تندرج ضمن هذه الوظيفة كل الاشارات المتعلقة بالتوضيح السنني والترجمة والشرح اللغوي التي تكون أحيانا واردة في الكلام مثل: "... أعني بذلك كذا وكذا –... وهذا معناه: كذا.. الخ ".[9]

---

[8] –انظر نفس المراجع المشار إليها في الهامش السابق

[9] انظرنفس المراجع الواردة في الهامش السابق.

- **الوظيفة الشعرية (الانشائية)** fonction poétique: في هذه الوظيفة تتوجه اللغة إلى نفسها باعتبارها مجموعة من الامكانيات والآليات التعبيرية الخاصة التي لها استقلال عن المرجع أو حتى عن قانون اللغة نفسه. وجاكبسون اهتم على الخصوص بالبعد الشعري للغة بكل ما يتصل به من علاقات بنائية بين الأجزاء والكل، وبين الأصوات والمدلولات والبنيات العروضية والنظام النحوي، فضلا عما يرتبط بذلك من قصدية و إدراك و تأويل.[10] وقد تم التأكيد أيضا على أن الوظيفة الانشائية موجودة في سائر أنواع ومستويات الكلام جنبا إلى جنب مع الوظائف الأخرى حتى في الكلام اليومي، ولكنها تكون قيمةً مُهيمنة في الشعر خاصة، بخلاف الوظيفة المرجعية فتكون لها قيمة مهيمنة في الخطاب اليومي. وقد سجل جاكبسون هنا قولته المشهورة التي ذهب فيها إلى أن ((الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية يجب أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى، لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية.))[11] وهذه فكرة على غاية كبيرة من الأهمية، فقد يكون هناك خطاب حجاجي أو قصصي في القصيدة دون أن ينفصل عن بنائها الشعري الكلي، وهذا يعني أن ما هو استعاري وشعري يتضافر مع ما هو نثري وتقريري أو منطقي لصناعة القصيدة.

الجانب المهم الذي يحدد شعرية جاكوبسون هو محاولته فهم الطبيعة الخاصة لتركيب الشعر، لذا نراه قد بحث كثيرا في السمة البنائية المهيمنة على العلاقات القائمة في القصيدة، وقد وجدها في مفهوم **التوازي** Parallélisme مستفيدا في ذلك من أحد شعراء القرن التاسع عشر وهو **جيرار مانلي هوبكينس** (1844 – 1889) وقد كان مُنظِّرا شابا ألمعيا ومما كتبه في أحد بحوثه الجيدة قوله: ((.. قد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر...))[12]. ومدلول التوازي مرتبط لدى جاكبسون بخاصية التكرار التي تشمل مجمل التقنيات والمزيِّنات النصية في الشعر ومنها ((الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز

---

[10] المار هولنشتاين: **رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهرانية**. ص: 127.

[11] المار هولنشتاين: **رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهرانية**. ص: 128.

[12] **رومان جاكبسون** : **قضايا** اللغة الشعرية . ترجمة محمد الوالي ومبارك حتون. دار تبقال للنشر.ط: 1. 1988. ص : 105 – 106

والتقسيم والمقابلة والتقطيع وجرس المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز، كما يمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة ليستوعب القصيدة بأتمها حيث توازي مجموعةٌ من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعةً أخري ضمن القصيدة نفسها.))[13]

- جان كوهن وبنية اللغة الشعرية:

وفي إطارا التنظير البنائي للشعر دائما يمكن تقديم كتاب **بنية اللغة الشعرية لجان كوهن** Jean Cohen باعتباره واحدا من المؤلفات التنظيرية الرائدة في الفكر النقدي البنيوي المعاصر. ولا نريد هنا أن نستعرض جميع تفاصيل هذه النظرية القائمة على مفهوم **الانزياح** أو **العدول** écart ونكتفي بالإشارة إلى أساسها النظري الذي يحاول المواءمة بين التصور اللساني ونزوع **الشعرية** إلى معرفة القوانين العامة للشعر.

يشير جان كوهن في مدخل كتابه المذكور إلى معظم الركائز الفكرية والمنهجية التي اعتمد عليها في إقامة بنيوية خاصة بدراسة الشعر الفرنسي في المقام الأول، وإن كان عبر في نفس الوقت عن طموحه إلى إقامة بنيوية شعرية عامة تراعي أنماط الشعر العالمية المختلفة. غير أن هذا الهدف بقي بالنسبة إليه مشروعا مُستقبليا يرتبطُ أيضا بإمكانية توسيع مفهوم الشعر ليشمل فنونا أخرى نثرية وموسيقية، كما قد يشمل مظاهر الطبيعة وبعض مظاهر الحياة الانسانية[14]، انحصر اهتمام كوهن إذن في كتابه **بنية اللغة الشعرية** بمجال خاص هو الشعر بمعناه الحصري، أي ذلك الفن الذي وصفه النقاد ومعظم الناس بهذه الصفة. وقد رأى أن تحديد مجال الدراسة في هذا النطاق يُلزِمُه أيضا بأن يُركز في بحثه على المظاهر الأدبية للغة الشعر بما تشتمل عليه من جوانب شكلية ومضمونية.[15]

ويرى كوهن أيضا أن تحديد مفهوم **القصيدة** (le poème) ليس مسألة بسيطة، لأن ما هو شعري يَلتبس أحيانا بما هو نثري، وخاصة عندما يتحدث البعض على سبيل

---

[13] انظر تقديم المترجمَيْن في المرجع السابق " قضايا اللغة الشعرية " ص: 7- 8.

[14] Jaen Cohen: **Structure de language poétique**. Flammarion. 1966 .p: 7- 8.

[15] Jaen Cohen: **Structure de language poétique**: p: 8

المثال عما يسمونه: "القصيدَ النثري". وإذا كان الناقد قد انبرى لإعادة تعريف الشعر وفق القواعد المتعارف عليها في النقد القديم وخاصة اشتراطُها حصول **النظم** versification بواسطة أبيات شعرية متواترة، فإنه نبه إلى أن الجانب الدلالي في الشعر قد تمت تغطيته نظريا في نطاق مايُحسَبُ على ما هو شعري بواسطة علم البلاغة.[16]

وعلى هذا الأساس فاللغة يجب أن تُعالَجَ وتُحَلَّل من خلال مستويين: المستوى الصواتي والمستوى الدلالي، مُقرا، في حدود تصوره الشكلاني العام، بأن الخاصية الشعرية موجودة فيهما معا.

ورغم رؤيته المنفتحة على مختلف أنماط الشعر وهي: قصائد النثر والقصائد الصوتية والقصائد الشعرية الصوتية الدلالية أو ما سماه الشعر التام، فإنه كان من الطبيعي أن يختار الاهتمام في كتابه **بنية اللغة الشعرية** بالنمط الأخير ما دام يمثل الحالة التي تستفيد فيها القصيدة من جميع الامكانيات الفنية الصوتية والدلالة في آن واحد.[17] ومما قاله في هذا الصدد: ((... يبدو لنا أن كبار شعرائنا عرفوا في معظم الحالات كيف يحافظون على السلطة المزدوجة للشعر بطريقة شديدة التناغم.ولن نخسر أي شيء أساسي إذا ما درسنا المستوى الدلالي لدى أولائك الذين قبلوا عنف الخضوع لقوانين المنظوم، لكي لا يضحوا بأي شيء من إمكانيات أداقم الشعرية))[18]

وقد ميز فيما بعد، على غرار ما فعل إتيان سوريو Etienne Souriau (1892 – 1979) بين الدراسة الجمالية ذات الطابع الفلسفي، التي عادة ما تستند إلى الأحكام والتقديرات الذاتية أو الافتراضية، وبين الدراسة الجمالية ذات الطابع العلمي التي تستند إلى الوقائع النصية، ويَعتَبِرُ بحثَه سائرا في هذا الاتجاه الثاني، لكنه يُبيِّنُ أن هذه الصفة العلمية لا تَعني بالضرورة بلوغ اليقين بل ضرورة تعزيز التحليل بالمعطيات النصية.[19] ولعل هذه الخاصية بالذات هي ما يجعل عمله مُنتميا الى البنيوية المعاصرة في حقلي التنظير للشعر ودراسته، على الأقل من ناحية المنطلق العام.

---

[16] Ibid p: 8-9
[17] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p : 11.
[18] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p : 11.
[19] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p : 13.

ويبدو أن هدف "**الشعرية**" عند جان كوهن لا ينحصر في الدراسة البنيوية لفن الشعر وحده بل يتعداه إلى دراسة المظاهر العينية التي تمكننا من التمييز مثلا بين ما ندعوه شعرا وما نحتفظ به في خانة النثر. والحال أن بلوغ هذا الهدف يَسْتَلزِمُ أن يقف الباحثُ على تلك الخصائص التي يتميز بها الشعر على خلاف ما هي عليه خواص النثر. وإذا كان قد تحدث في هذا الصدد عما سماه منهجية القيام بهذا التمييز، فإننا لا نرى هنا إلا تحديدا لطريقة في البحث أو على الأصح تعيينا لآلية إنجاح هذه المهمة وهي آلية المقارنة بين نماذج الشعر ونماذج النثر. في هذه الحالة يتحول النثر بمعنى من المعاني إلى معيار لقياس مدى **انزياح** لغة الشعر عنه[20]. لذا يُعد مفهوم **الانزياح** écart في بنيوية جان كوهن مركزيا إلى حد أن هذه البنيوية توصف عادة بأنها **نظرية الانزياح في الشعر**.

نبّه الباحثُ من جهة أخرى إلى أنه ليس من الضروري أن تكون جميع الانزياحات عن النثر ذات قيمة جمالية، مما يجعل المعيار الانزياحي العام الذي قامت عليه هذه النظرية يواجه منذ البادية ما يُشكك في شموليته وقابليته الناجعة للقيام بتحديد ما هو شعري على قياس ما هو نثري.يتأكد هذا الاتجاه المحبط في دراسة كوهن من خلال شرح الكيفية التي اعتمدَها في بلوغ تحديد ما سماه بمعدل انزياح مجموعة من القصائد الفرنسية التي يمكن استخدامها مقياسا لتحديد مقدار شاعرية القصائد التي نريد حسابَ قيمتها الجمالية، فبالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج الاحصائي نراه يحيلنا إلى الاعتماد أيضا على مقياس التجاوب التعاطفي الذاتي للباحث مع هذه النصوص الشعرية على غرار ما قرره ليو سبيتزر Leo Spitzer (1887 –1960). ولا ندري فيما إذا كان قد أدرك أنه باعدَ نفسه عن منهجية الاستدلال والبرهنة والاعتماد على الوقائع الملموسة كما شرح سابقا عندما كان قد فضل الاعتماد على المقياس الجمالي العلمي بدل المقياس الجمالي الفلسفي. وهذا يعني أن بنيوية جان كوهن لم تستغن كليا عن الحدس والذوق الشخصي للناقد المحلل في تحديد القيم الجمالية في الشعر، وان كانت قد اشترطت أحيانا توافق الرأي الشخصي للباحث بقضية الحكم الإجماعي للقراء[21].

---

[20] Jaen Cohen: **Structure de language poétique**: p :12 – 13..
[21] Jaen Cohen: **Structure de language poétique**: p : 15- 17.

ان استخدام تقنية الاحصاء من أجل استقراء المؤشرات الأسلوبية ذات المظهر الانزياحي في الشعر كان إجراء ضروريا في كتاب بنية اللغة الشعرية رغم أن الخاصية العددية لم تشكل المقياس الوحيد الذي اعتمد عليه الباحث في تحديد القيمة الجمالية. فلابد أن تسبق الاحصاء فرضيات تقويمية لا يكون الاحصاء إلا أحد الوسائل العملية لتأكيدها أو التشكيك فيها.[22]

وإذا كانت بنيوية جان كوهن رغم إحالاتها على الحدس وتقويمات الجمهور تريد مع ذلك أن تؤسس معرفة بالشعر المعاصر تقوم على الصفة العلمية، فإننا نراه هنا يميز بين قراءة وتذوق الشعر وبين العلم بالشعر. فليس هناك ما يمنع أحدا من التعامل مع الشعر باعتباره قيمة فنية ترضيه أو تخيب تطلعاته الفنية، لكن الشعر باعتباره ظاهرة لغوية يبقى دائما قابلا للوصف باستخدام الوسائل اللسانية والأسلوبية والإحصائية المتاحة لتحديد مميزاته ومقارنته مع مستويات لغوية أخرى أهمها الحالات النثرية بغاية تطوير المعرفة به. وقد انتقد في هذا الصدد تلك الدراسات النقدية التي تحول نقد الشعر إلى شعر حول الشعر، إنها تبدو في نظره ضمنيا فاقدة لصفة المعرفة بالشعر. والإحساس بالأشعار لا يجعلنا نمتلك بالضرورة معرفة بها.[23]

أكد جان كوهن ضمنيا على مبدأ الحرية في الكتابة الشعرية باعتباره الركيزة الأساسية لتعطيل القيود في طريق اشتغال خاصية الانزياح في الشعر بصفتها المظهر المتميز لجماليته، واعتقدَ أن حضور مظهر الحرية في قول الشعر لم يكن حاصلا في المرحلة الكلاسيكية، فهذا لم يحدث إلا مع مجيء التيار الرومانسي الذي استطاع بفضل الوعي الاستثنائي بحالة الشعر أن يحرر الابداع من القيود التي كانت سابقا تحد من انطلاق انزياحاته الخلاقة وتمنع قيام الوعي بطبيعته ودوره الحقيقي[24]

وباعتماد مبدأ الارتباط بين الدال والمدلول حاول أثناء حديثه عن "**قضية الشعرية**" أن يطبق المبدأ اللساني البنيوي الذي يرى أن عناصر اللغة، سواء كانت شكلية أم دلالية، لا تأخذ قيمتها إلا عند ما يُنظر إليها في علاقة بعضها مع البعض الآخر

---

[22] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p :15 - 16
[23] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p é » 23 – 24.
[24] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p : 20

في البنية النصية ذاتها، لذا انطلق في البداية من إحداث نوع من التـوازن بـين قيمـة المدلولات والدوال في النهوض بجمالية النص الشعري، متجاوزا بـذلك التـصورات القديمة التي كانت تَعْتبرُ الشكلَ حاسما في تحديد الصفة الشعرية وقد تجسد هذا في الاتجاه الحرْفي الذي ألغى أي قيمة للمدلولات في بناء جمالية النص الشعري،[25] كما نبـه مـن جانب آخر إلى مبالغة النزعات النقدية الخارجية السيكولوجية والاجتماعية التي تجعـل البحث عن المدلولات المفسِّرة وسيلة لتقويم وفهم ما هو شعري.[26] على أنه شدد مـن جهة أخرى على أن المعاني لا تأخذ قيمتها في النصوص الشعرية إلا من خـلال اللغـة الشعرية التي صيغت بها. لذا نراه للتو يخلخل الموازنة بشكل مفـاجئ بـين الـشكل والمضمون عندما يصرح قائلا: ((فالشاعر هو شاعرٌ ليس بما قد فكر فيه أو شَعُر به بل بما قاله. فهو ليس مبدع أفكار ولكنَّه مبدع كلمات، وكل عبقريته كامنـةٌ في ابداعـه التعبيري))[27] وماذا نسمي هذا إن لم يكن شكلانية مُفرطة تفصل من جديد بين الـدال والمدلول بعد أن كانت قد ألحت على الوحدة البنيوية الحاصلة بينهما. وما لا يمكن أن يستساغ بالفعل هو القول بأن الشاعر ليس مبدع أفكار مع أن إبداع الأفكار لا يمكن أن يُفصل بأي حال عن صياغة الشعر، فماذا سنفعل عندئذ بالاستعارة والكناية والمجـاز والتورية علما بأنها مبنيه أساسا على الأفكار، فمبدأ التضافر في البنيويـة بـين القـول وطريقة القول يَرفض مثل هذا التوجه الحرفي الذي انتقده كوهن سابقا وهذه مفارقة في تفكيره في قضية الشعرية. والواقع أن جمالية السخرية على سبيل المثال في الشعر هـي أساسا قائمة على الفكر قبل أن تكون صياغة تعبيرية. والقدرة على التعبير عن الفكـرة في الشعر بوسائل فنية واستعارية يتضمن بالضرورة جهد التفكير مثلما يتضمن جهـد التعبير. فما الداعي إلى فصل هذا الجهد عن الطريقة التي تم بواسطتها التعبير عنه مع أن المبدأ البنيوي كما قلنا يرفض الفصل بين الدال والمدلول. مشكلة جان كوهن الأساسية هي أنه يفصل بين مدلولات الشعر وصناعة **نظم** versification الشعر وهنـا يـتم

---

[25] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p : 27 - 33:

[26] Ibid p: 40.

[27] (Le poète est poète non par ce qu'il a pensé ou senti, mais parce qu'il a dit. Tout son génie est dans l' invention verbale) Jaen Cohen: Jaen Cohen :**Structure de language poétique** : p : 41

الاهتمام البالغ بالوزن والموسيقى الشعرية وكل ما له علاقة بهذا الجانب مثل الجناس، أما الجوانب التي ذكرناها قبل قليل كالاستعارة فهي تنتمي إلى عالم المدلولات. ويبدو أنه بمجرد أن شرع في دراسة هذه المظاهر الدلالية في الشعر أدرك أنه لابد من إدراجها في سياق شكلي، لذلك أشار إلى أنه سيتعامل مع دلالة المحتوى من زاوية علاقات المدلولات الشعرية فيما بينها داخل النص[28]. هكذا عاد ليعتبر الاستعارة خاصية أساسية للغة الشعرية، رغم أن مجال تشكلها الوحيد هو الأفكار والمدلولات والإبداع في توليد وخلق ما هو طريف منها، إلى حد أنه وظف مفهوم الانزياح في مظاهر الدلالة على مستوى الاسناد والتحديد والوصل، حيث يتم للشاعر خرقُ المألوف والارتقاء إلى مستوى الشعرية.

وفي الوقت الذي رأيناه يؤاخذ عالم النفس وعالم الاجتماع لأنهما يتدخلان بمعرفة خارجية لدراسة النصوص الشعرية، لا يرى أي مانع معرفي في أن يطلب من أحاسيسه اللغوية الخاصة[29] بأن تدله على ما هي الأفكار التي تستجيب لشرط الملاءمة الدلالية في القول الشعري. ألا يجانب الرُّجوعُ إلى المعرفة الذاتية الحدسية مَبْدَأَ الدراسة العلمية الوصفية الموضوعية التي قام عليها كتاب بنية اللغة الشعرية في منطلقاته الأولية ؟.

ويبدو لنا من خلال هذه الاطلالة العامة على مشروع كوهن أنه قدم مع ذلك معرفة غزيرة بطبيعة الشعر ومكوناته الصوتية والتركيبية والدلالية. غير أنه بقدر ما كان يمضي في طريق تأسيس شعرية بنيوية جديدة حاول تكريس تهميش وظيفة الشعرية بالنسبة للواقع الإنساني المعيش، رغم أنه كان دائما يمنح لنفسه الحق في تذوق الأشعار التي درسها والتعبير عن انطباعاته الشخصية حول صلاحيتها المدلولية والشكلية على السواء. ألا يكون ذلك دالا على بقاء ارتباطه في العمق بالحس البلاغي القديم ذي النزعة الشكلية والمنطقية والمعيارية؟ هذا ما يستطيع القارئ المتأمل في كتابه لمسه فيما وراء السطور.

---

[28] Jaen Cohen: **Structure de language poétique** : p : 100
[29] Ibid p:106

2 - اكتشاف بنية السرد:

- تجاوز نظرية السرد للمعيارية:

أما في مجال السرد فقد ساهم **بوريس ايخنباوم** (1886 – 1959) في تطوير نظرية الحكي ، فبعد أن كان مؤرخا للأدب الروسي تحول الى دراسة البنى السردية في أعمال ليرمانتوف، وتولستوي وغوغول واهتم في هذا الإطار بمفاهيم اعتُبرت جديدة في النظرية السردية مثل مفهوم المبنى الحكائي ومفهوم الحافز ودور السارد في صياغة القصة المحكية ومسألة التداخل الحاصل بين السرد المباشر والسرد غير المباشر والتآزر بين البنية المنطقية في السرد والبنية التعبيرية والموسيقية للكلمات في أعمال غوغول خاصة[30] وقد بدا في تحليلات اخنباوم ميلُه إلى الرفع من قيمة الخواص التركيبية والتعبيرية في الحكي على حساب الموضوع أو مضمون القصة. وهذا ما يؤكد التوجه الشكلاني لهذا الباحث.

ولقد كان بحث ايخنباوم النظري موجِّها لنماذجه التحليلية. ومقاله البالغ الأهمية: "**حول نظرية النثر**" ينطلق من التمييز القديم الذي عُرف عند افلاطون بين المحاكاة والسرد، أو ما سماه إخنباوم – مستفيدا ممن سبقه : **السرد المشهدي** في مقابل **السرد الحَرْفي** (= المباشر)، ففي النمط الأول يُهيمِن الحوار ويقترب شكل النص من العرض المسرحي وفي النمط الثاني يهيمن حكي السارد الناقل لسيرورة الأحداث. لكن ايخنباوم انتقل فيما بعد لدراسة تطور الأشكال السردية: فالرواية في نظره هي تطور لأشكال قصصية قصيرة كالخرافات **والأحدوثات** (**طُرَف**) anecdotes وكأنها تجميع لها. وهكذا كانت رواية القرن التاسع عشر تهتم بأوصاف الشخصيات وتصوير العادات والتقاليد والطبائع الاجتماعية إلى جانب استخدام السرد وما يحتوي عليه من تعليقات خاصة بالسارد دون إهمال استخدام الحوار وما يلحقه من تعليقات وإرشادات. بكل هاته الأشياء تتميز الرواية عن الأشكال القصصية القديمة، ومع ذلك تظل السمة الأساسية التي تميز الرواية في القرن التاسع عشر هي كونها **شكلا تلفيقيا** forme syncrétique

---

[30] انظر مقاله : **كيف صيغ " معطف " غوغول** (1918). ضمن كتاب **نظرية المنهج الشكلي** ترجمة ابراهيم الخطيب .الشركة المغربية للناشرين ومؤسسة الأبحاث العربية.1982. ص :153 – 154 ـ 156.

بخلاف القصة القصيرة التي هي في نظره **شكل أساسي** forme essentielle[31]. وهذا يذكرنا بما أشار إليه **ميكائيل باختين** Mikhail Bakhtine (1895- 1975) الذي يُعْتَبرُ من الشكلانيين أيضا حين وصف الرواية بأنها **شكل هجين** forme hybride ، لأنها تلتقط عناصرها من مختلف الفنون السردية وغير السردية وكذلك من مختلف الأنواع الأخرى كالخطابات الاجتماعية المختلفة والأدب الشعبي المكتوب والشفوي وتحوِّلُ ذلك كله إلى مادة لبناء أنساقها الخاصة.[32]

إن المقارنة التي أقامها اخنباوم بين القصة القصيرة والرواية تُبين إلى أي حد كان هذا الباحث قد استوعب الفرق الأساسي بين بنيتي هاذين الفنين: فالقصة القصيرة في نظره: ((يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقي به من طائرة ليضرب بحده، وبكل قواه الهدف المنشود))[33]

أما الرواية فهي ذات مسار شديد الاختلاف، لأنها تعتمد على التباطؤ وليس على السرعة: أي أنها تهتم بـ ((التقنية المستعملة لإبطاء الحدث ومزج ووصل العناصر المتعارضة وقابلية تطوير وربط المراحل فيما بينها، وخلق مراكز اهتمام متباينة، وسوْق حبكات متوازية (...) إن هذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضعاف، وليس لحظة تقوية، ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان ما قبل النهاية.))[34]

أما النهاية في القصة القصيرة فهي في نظره اللحظة المناسبة لتأزيم الحدث وإدراج المفاجئات.

كانت تحليلات اخنباوم للأشكال السردية ذات طابع عقلاني ومنطقي لكنها مع ذلك لم تكن تستغني عن استخدام أساليب أدبية وتمثيلية لتوضيح أفكاره. ومن ذلك ما كتبه عن خصوصيات الفرق الجوهري بين القصة القصيرة والرواية حين قال:

---

[31] نظرية المنهج الشكلي . ص: 112

[32] Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du Roman. Gallimard.1978.pp :87,88,175-176.

[33] نظرية المنهج الشكلي. ص: 112

[34] نظرية المنهج الشكلي. ص: 113

((فلنقارن الرواية بنزهة طويلة خلال أمكنة مختلفة تفترض رجوعا هادئا، والقصة القصيرة بصعود تل هدفه أن يتيح لنا مشهدَ ما يتكشف من ذلك الارتفاع))[35]

حاول إخنباوم في نهاية بحثه: "**حول نظرية النثر**" (1925) أن يقدم لنا أيضا ما يشبه القانون المتحكم في تقهقر وتلاشي الأشكال السردية السابقة. وهو خلال ذلك لا ينفي وجود شروط محلية وأسباب تاريخية لحدوث هذا التلاشي، إلا أنه يعتبر التطور الشكلي نفسَه يقتضي، مع الزمن دائما، نوعا من الإزاحة للأنماط الشكلية السابقة بواسطة تحويلها إلى موضوع للسخرية[36]. ولكي نشرح ما أراد ايخنباوم التعبير عنه هنا نرى أن الأشكال الروائية المعاصرة مثلا بتخليها عن الوصف المطول والاهتمام برصد هيئات وطبائع الشخصيات، تعكس بطريقة ضمنية سخرية سُرَّ ادها من هذه الأشكال القديمة للكتابة. وقد نجد في الروايات المعاصرة نفسها نقدا مباشرا لطرائق السرد القديم وتقديم الشخصيات. وهذا ما قام به على سبيل المثال في الرواية العربية: الروائي المصري **يوسف القعيد**(1944..) في مطلع روايته: **يحدث في مصر الآن**.

ان استناد الشكلانيين إلى مفهوم تاريخية تطور الأشكال الأدبية هو ما كان يميزهم عن دعوات الشكلانية الستاتيكية التي تلتف على مجهود الشكلانيين وتحوله الى مجرد مبادئ فارغة وجامدة، وهذا ما كان يزعج الشكلانيين الى حد كبير[37].

ما كتبه ايخنباوم تحت عنوان: **نظرية المنهج الشكلي** (1925) هو محاولة لوضع الأسس والمبادئ التي كان يقوم عليها المنهج الشكلي وأهمها:

ــ أن انشغال الشكلانيين كان يهدف دائما الى تحويل الدراسة الأدبية إلى أداة عملية تشتغل على موضوع ملموس. وموضوعها الأساسي هو الأدب لا الهوامش التي تحيط بالأدب كحياة الأديب أو الوسط الثقافي والاجتماعي.

ــ ليس من أهداف الشكلانيين أن يحولوا استنتاجاتهم النظرية إلى مبادئ أو قواعد ثابتة لتقويم النصوص الأدبية كما كان الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة والقواعد الكلاسيكية. هكذا ((كنا نضع مبادئ ملموسة، ثم نتمسك بها في حدود إمكانية تطبيقها

---

[35] نظرية المنهج الشكلي. ص: 113

[36] انظر نظرية المنهج الشكلي.ص: 118

[37] نظرية المنهج الشكلي . ص: 74 – 48

على مادة ما، فإذا اقتضت المادة تعقيدا أو تغييرا لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة.))[38] وهـــذا التنبيه مهم، لأنه يُبعدُ عن الشكلانية تهمة كونها بلاغة معيارية أو نموذجا جماليا جديـــدا ينبغي أن يحتذى علىَ الدوام، لأنها لا تريد أن تجعل اكتشافاتها النظريـــة أداة معياريـــة لقياس القيمة الابداعية للنصوص التي تنكب على دراستها: ((هدفنا الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي، بما هو كذلك))[39]

هذا هو سر دخول الشكلانيين في ذلك النزاع المحتدِم مـــع الرمـــزيين والنقـــاد الانطباعين وحتى التاريخيين من أجل تحويل الانشائية إلى موضوع ملمـــوس للفحـــص النظري اسوة بدراسة العلم لوقائعه الخاصة، أما الموضوع الخصوصي للمنهج الـــشكلي فهو المادة الأدبية لا غير، وبالتحديـــد، كمـــا أو ضـــح جاكوبـــسون، **ادبية الأدب** **littérarité de la littérature**.[40]

ومع أن الشكلانيين حاولوا قدر الامكان إبعاد تهمة " الشكلانية " عن أبحـــاثهم، فإنها بقيت تُلازمهم على الدوام، لأن معظمهم كان حاسما في إبعاد وظيفة الأدب عـــن خضم الحياة الاجتماعية على الأقل في ممارساتهم النقدية للأدب..وحينما نقول معظمهم فهذا يعني أن البعض احتفظ بنوع من العلاقة بين الأدب والواقع. وسنعود لمناقشة هذه النقطة لاحقا.

لقد استطاع ايخنباوم أن يستوعب مجموع الانجازات التي حققهـــا الـــشكلانيون، سواء في مجال الدراسات السردية أم في مجال دراسة الشعر. ولهذا كان صوته بـــارزا في الإرث الفكري لمجموع رواد هذا الاتجاه.

ـ مفهوم البنية الدينامية:

ساهم في بناء النظرية السردية أيضا: **يوري تينيانوف** Yury Tynyanov (1894 – 1943) بما كتبه عن الروائيين الروس المشهورين أمثال دوستويفسكي وغوغول وذلك سنة 1921، لكن أهم فكرة بلورهـــا هـــي مفهـــوم **البنية الدينامية** structure

[38] نظرية المنهج الشكلي . ص: 30 – 31

[39] نظرية المنهج الشكلي . ص: 31

[40] نظرية المنهج الشكلي . ص: 35

dynamique للنص الأدبي. فقد درج الناسُ في رأيه على النظر إلى البنيـة باعتبارهـا حضورا قارا وثابتا وأحادي الدلالة، في حين أن هذه البنية تتميز بالحركية، لأنها مكونـة من وحدات ترتبط فيما بينها بعلاقاتٍ تَوافق تارة وعدم توافق تارة أخـرى. وهكـذا فمفهوم **الشخصية الحكائية** personnage مثلا ليس ثابتا بل هو دائم الـتغير مـن وضعية إلى أخرى. ومفهوم الشكل ليس دالا على مجرد تراص العناصـر بعـضها وراء بعض أو تماثلها، بل هو مجموعة من الوحدات التي تدخل في علاقات **ترابط وتفاعل ودينامية**، وهذا بعنى ان بعضها يؤثر في بعض وبعضها يرتقي على حـساب الـبعض. وهذا المبدأ الدينامي لا ينطبق على النص فحسب بل ينطبق أيضا على تطور الأنـواع الأدبية، فالدينامية الحاصلة من تفاعلها مع بعضها البعض هي ما يحرك مـسار تطـور الأشكال الأدبية.[41]

أما بوريس توماتشيفسكي Boris Tomatchevski (1890 – 1957) فكان بحثه القيِّم **نظرية الأغراض** (théorie des genres (1925 المنشور سنة 1925 من أهـم الدراسات التي حاولت بناء علم للسرد انطلاقا من **مفهوم الحافز** motif أي الوحدة المعنوية التي لا تقبل الانقسام وانطلاقا أيضا من التمييز الضروري بين الأغراض الـتي ليس لها مبنى والأغراض التي لها مبنى. ويعتبر مجهوده النظري في نظرنا خطـوة هامـة مهدت لظهور **نظرية الوظائف** théorie des fonctions التي تُعتبر تطورا طبيعيـا **لنظرية الحوافز** théorie des motifs. إن الفـارق بـين صـدور بحـث **نظرية الأغراض** الذي ركز فيه توماتشيفسكي على دور الحوافز وأنماط التحفيـز وصـدور كتاب **مورفولوجيا الحكاية** الذي ركز فيه فلاديمير بروب Vladimir Propp (1895 – 1970) على مفهوم **الوظائف** لم يتجاوز ثلاث سنوات وهذا يعني أن الانتقـال مـن نظرية الحوافز إلى نظرية الوظائف كان سريعا، بسبب الحوار اليومي الذي كان قائما بين مجموع الشكلانيين وبسبب الانتقال والتداول السريع للمصطلحات والمفاهيم بين باحثي تلك المرحلة. كما أن توماتشيفسكي في بحثه المتعلق بنظرية الأغراض لم يكن هو الوحيد

---

[41] انظر مقالة تينيانوف: **مفهوم البناء**. ضمن نصوص الشكلانيين (1923). في كتاب نظرية المنهج الشكلي مرجع مذكور. ص: 77 – 78 .

الذي أشار إلى مفهوم الحافز او مفهوم التحفيز بل نجد ذلك لدى باحثين آخرين منهم بوريس ايخنباوم المذكور سابقا، **وفكتور شلوفسكي Victor Schlovsky**. وعلى العموم فإن مفهوم **البنية الديناميية** structure dynamique ليس بعيدا عن مجهودات مجموع هؤلاء الباحثين وخاصة عندما يتناول بعضهم مسألة الفرق بين البنية الشعرية والبنية السردية. فالسرد يتميز ببنيته المتحركة وعلاقات وحداته التفاعلية وارتكازه على الروابط المنطقية والسببية، بينما لا يحصل كل ذلك مجتمعا في الشعر.

وهكذا فرغم تداخل مجهودات الشكلانيين، فإننا نستطيع أن نتبين بسهولة كيف تمكن توماتشيفسكي من تبسيط فهمنا للفرق الأساسي الموجود بين الشعر والسرد، عندما ميز بين الأغراض التي ليس لها مبنى والأغراض التي لها مبنى، فالأولى لا يُشترط أن تكون عناصرُها مترابطة سببيا ولا مرتبة زمنيا، وتلك في نظره هي الأشعار الوصفية والغنائية والرحلات، والثانية يُشترط فيها أن تكون خاضعة للترابط السببي والتتابع الزمني في آن واحد، وتلك هي القصص والروايات والملاحم، شعرية كانت أم نثرية.[42]

ولكي نوضح الفرق الهام بين الغرض غير ذي المبنى والغرض ذي المبنى نورد المقطع الغنائي التالي من الشعر المغربي الحديث. ورد في القسم الأول من قصيدة للشاعر المغربي محمد الطوبي من ديوانه: **تجرية الاكليل في كمنجات الخريف**، وعنوانها: **رباب النهار** المقطع التالي[43]:

عِنْدما ترقُص المغربيَّةُ
تُشرق في قَلَقِ العُمر جَنَّه
عندما تَرقُص المغربيَّةُ
ينسَكِبُ الرَّاي من مَوْسِمٍ طاعنٍ
في مَرايا التواشيح، والعِشْقُ يُطلِع
من خَجل الورْدِ فِتْنَهْ،
عِنْدما ترقُص المغربيَّةُ
لا أتَّقي ولَهي فأرَى قَمراً مَغْربيا يُكابد وَهْجَ

[42] أنظر نظرية الأغراض في كتاب : نظرية المنهج الشكلي. ص: 179.

[43] صدر الديوان عن منشورات البوكيلي للطباعة. القنيطرة. 1995.

الأغاني ويُطلق، من شَبق المشتهى،
عَندليبُ الغوايةِ طعْنه
إلى أن يقول في نهاية القصيدة:
عِندما تَرْقُص المغْربيَّة
اصْرخ يا رَبّ بارك جُنوني
لأنَّ بهاء نَعيمَة مِحْنهْ

لنتأمل أولا العلاقة "السببية" الاحتمالية التي يمكن أن نلحظها سارية في مجموع النص، فجميع ردود الأفعال والحالات التي تنتاب الذات يبدو أن مُسبِّبَها هو رقص المغربية التي ذكر اسمها في المقطع الأخير، لكننا عندما نطبق المبادئ العقلية المنطقية سنجد أن تلك الحالات التي تحدثَتْ عنها الذاتُ ليس من الحتمي أن تحدث بسبب رقص المغربية، انها مجرد رد فعل خاص وذاتي واستثنائي. لذا فرَقْصُ نعيمة ليس سببا منطقيا أو إلزاميا لحدوث كل ما ذكرتْه الذاتُ، فكل ذلك مجرد "تقرير شعري" إذا صح التعبير. يضاف إلى هذا كله أن ما يقع مُتزامنا مع الرقص هو في أغلبه تهيُّئات وجدانية غذّاها خيال المتكلم فتدنَّت درجةُ لزوم وقوعها بالشكل الذي جاءت عليه.انظر على سبيل المثال هاتين الصورتين المركبتين تركيبا معقدا بكل ما فيهما من إغراق في التخييل:

الصورة الأولى

عندما تَرقُص المغربيَّة
ينسَكِبُ الرَّاي من مَوْسِمٍ طاعن
في مَرايا التواشيح، والعِشْقُ يُطلِع
من خَجل الوَرْدِ فِتْنَهْ

الصورة الثانية

عِندما ترقُص المغربيَّةُ
لا أتَّقي ولَهي فأرى قَمراً مَغْربيا
يُكابد وَهْجَ
الأغاني ويُطلق، من شَبق المشتهى
عَندليبُ الغوايةِ، طعْنهْ

ان العلاقة القائمة بين رقص المغربية والحالات التي عدّدها الشاعر، هي في الواقع علاقة توازي وتزامن، ففي الوقت الذي ترقص فيه المغربية يحدث للذات أن تتصور تلك الحالات المغرقة في التخييل:

إشراق الجنة..
انسكاب الراي
رؤية القمر يكابد وهج الأغاني
عندليب الغواية يطلق طعنة
طلب الذات أن يبارك الربُّ جنونها.. الخ

ما يحدث للشاعر ليس نتيجة منطقية لما يمكن أن يحدث للقراء على سبيل المثال، كما أن العلاقة بين وجود الصورة الأولى ووجود الصورة الثانية ليست ضرورية، فقد كان بإمكان الشاعر أن يجعل الصورة الثانية أو الأولى مختلفتين ويجمع بينهما في نص شعري مختلف هذا يعني أنه ليس هناك إلزام بنظام منطقي أو زمني في الشعر.

وحينما نتحدث عن التزامن، فذلك لا صلة له بالترتيب الزمني، فليس في النص ما يدعو الى الاعتقاد بأن مقاطعه خاضعة لترتيب زمني إلزامي، اذ يمكننا أن نبدأ بالنهاية ونعيد ترتيب المقاطع دون أن يحدث أي خلل في النص.

هذا هو نموذج الأغراض التي قال توماتشيفسكي بأنها ليست ذات مبنى، والمقصود بالمبنى هنا أن يكون النص خاضعا لعلاقات منطقية وسببية الزامية تجعل جميع عناصره الأساسية ضرورية الحضور لتمام المدلول العام،كما أن هذه العناصر ينبغي أن تكون في نفس الوقت مرتبة حسب وقوعها في الزمن: في البداية أوفي الوسط او في النهاية، وهذا ما لا يحدث في الشعر.

ونشير بخصوص النص الشعري المذكور إلى أننا لم ندرج بعضَ مقاطعه، ومع ذلك لم تتأثر المقاطع المثبتة من حيث مدلولاتها، فما تدل عليه حاضرٌ فيها ولم يلحقه أي خلل، في حين أن الوحدة المنطقية في السرد لا تقبل أن يُحذف أحدُ عناصرها الأساسية، لأن ذلك سيسبب انفراطها وضياع مدلولها، كما سيؤثر ذلك على القيمة الفنية للقصة. ومع أن العنصر المنطقي ليس هو المسؤول الأول عن جمالية السرد، كما هو الحال بالنسبة للعناصر الوصفية، فإنه يكون له تأثير مباشر على هذه القيمة في حالة وقوع أي خلل فيه. ولعل هذا ما جعل باختين في دراسته للرواية المتعددة الأصوات للروائي الكبير دوستويفسكي يلاحظ بأنه ((فقط عندما نأخذُ بعين الاعتبار الهدفَ الفني الذي ارتضاه دوستويفسكي، فإنه يكون بوسعنا أن نفهم كم هي شعريتُه في حقيقة الأمر ذات طابع

عضوي ومنطقي ومتجانس.))[44]، هكذا يُصبح انتظام العناصر والعلاقات المنطقية القائمة بينها مظهرا من مظاهر شعرية الحكي.

وإذا ما أخذنا نموذجا من القصة القصيرة جدا في المغرب وهو بعنوان: **"قناع"** للقصاص: **فوزي بوخريص** سيتبين لنا أننا أمام غرض من نوع مخالف لغرض الشعر المشار إليه سابقا:

((كان اللقاء في مكان مقفر، كنا وحدنا، فكان الحب ثالثنا: الاحساس بالامتلاء، البوح الهامس والإنصات إلى ايقاع القلبين، وإلى حديث العيون..

فجأة، وبحركة خفيفة، انتزعتْ طَقْمَ أسنانها، كاشفة عن وجهها الآخر. بدت تشبه كائنا خرافيا.

اختلط كل شيء في رأسي، أمسكتُ بالأرض...

بفم أدرد صاحت: إيه.. فين الغزال؟

فعدوتُ هاربا مثل حيوان صغير أستشعر خطرا وشيكا.))[45]

فإذا ما أردنا تطبيق نظرية الحوافز والأغراض التي جاء بها الشكلاني الروسي توماتشيفسكي، فإننا يمكن أن نعتبر كل جملة من جمل النص حافزا، لكن هناك **حوافز مشتَركة** motifs assosiés، وهي التي تكوِّن مادة القصة بغض النظر عن الطريقة التي يحكيها بها السارد. ولذلك فوجودها في الحكي ضروري والاستغناء عن أحدها **يُضَيِّعُ المتن الحكائي** corpus narratif. وهناك **حوافز حرة** motifs libres **لا توجد** بين بعضها البعض علاقات منطقية، وحضورها ليس ضروريا لاكتمال **المتن الحكائي**، ولكنها ذات أهمية بالغة بالنسبة لما يسمى **المبنى الحكائي** forme narratif ويقصد هنا بالمبنى الحكائي الطريقة التي تحكى بها القصة وليس فقط متن القصة. ثم ان مفهوم المبنى الحكائي يتضمن بهذا المعنى متن القصة وطريقة حكيها في الوقت ذاته.

ومن المفيد قبل الاستمرار في تحليل مواقع الحوافز وأنواعها في هذه **الق الق جدا** وإبراز الفرق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي أن نلاحظ أنه يمكن تقسيم القصة الى جمل

---

[44] Mikhaïl Bakhtine **La poétique de Dostoïevski** . Traduit par Isabelle Kolitcheff . Seuil .1970. p : 35

[45] أخذنا هذا النص من موقع القصة العربية على الأنترنيت انظر فوزي بوخريص.

هي الحوافز والى مقاطع يسميها توماتشيفسكي **اغراضا صغري** كل مقطع منها يتألف من مجموعة من الحوافز:

الغرض الأول في هذه القصة يمكن أن نلخصه في مدلول: **اللقاء** وتمثله الفقرة الأولى.

والغرض الثاني نلخصه بمدلول: **التحول** وتمثله الفقرة الثانية

والغرض الثالث نلخصه بمدلول: **الفرار** وتمثله الفقرة الثالثة

أما **الغرض الأكبر** فهو حاصل تفاعل الأغراض الصغرى الثلاثة. ويمكن اعتبار عنوان القصة: "**قناع**" علامة بارزة على هذا الغرض.

لاحظنا أن جميع الحوافز: مُشترِكة كانت أم حُرَّة تتضافرُ كلها لتكوِّن الأغراض الصغري، كما تتضافر هذه لتكون الغرض الأكبر.

ويمكننا بعد هذا أن نميز بين الحوافز المشتَرِكة المسؤولة في المقام الأول عن **المتن الحكائي**، والحوافز الحرة المسؤولة بالدرجة الأولى عن **المبنى الحكائي**، علما بأن هناك علاقات تفاعل بين هذه وتلك لتأسيس الغرض الأكبر.

* **الحوافز المشترِكة** motifs associés:

1)كان اللقاء في مكان مقفر .... 2) فكان الحب ثالثنا ....

..........................3،) انتزعت طقم اسنانها، ....

....

4) اختلط كل شيء في راسي،5) امسكت بالأرض ...

.... 6) صاحت: إيه فين الغزال ؟

7) فعدوت هاريا ....8) استشعر خطرا وشيكا.

هذه الحوافز الثمانية هي التي تكوِّن ما يدعى **المتن الحكائي** باعتباره حدثا تاما مفترضا. وهي تعتبر من منظور توماتشيفسكي كما أشرنا حوافز مشترِكة لأنها مترابطة منطقيا: الحافزان 1 و 2 يمثلان الوضعية البدئية، والحافز 3 يطور القصة ويغير الوضعية و الحافزان 4 و 5 يشيران الى تطور حالة الشخصية الأولى من وضع سابق الى وضع مغاير. اما الحافز السادس فيؤكد تحول الشخصية الثانية (المرأة) والحافزان الأخيران 7 و 8 يمثلان اتخاذ الشخصية الأولى لقرار الفرار نتيجة التحول السابق. هناك اذن ترابط

سببي بين فعل الفرار وفعل نزع طقم الأسنان، وفعل التساؤل المهدِّد (إيه، فين الغزال؟) كما أن فعل اللقاء ضروري منطقيا لمعاينة تحول المرأة من ناحية كما أنه مُـبرِّرٌ منطقـي لحدوث الفرار من ناحية ثانية. إذن لا يستغني وجود حافز مما هو في النص عن وجـود الحوافز الأخرى المحيطة به.

أما بالنسبة للتتابع الزمنى فهو ملتبس بالترابط المنطقي كما نرى، فاللقـاء مـن الضروري أن يحدث في البداية والتحول من الضروري ان يحدث في الوسط والهـروب من اللازم أن يحدث في النهاية.ولا يمكن أن يسبق حافزٌ غيرَه أو يتأخر عنه بشكل يخالف هذا الترتيب المشار اليه. على أنه من الضروري هنا أن نذكِّر بـضرورة التمييـز بـين الترتيب الزمني الطبيعي وترتيب الوقائع في زمن السرد، فقد أشرنا إلى أن مفارقة تحدث أحيانا بين الزمنين، والحالة التي نجدها في هذه القصة القصيرة جدا يتطابق فيها الزمنـان وهذا من خصائص القصص ذات الطابع العفوي. وفي جميع الأحوال فإن الترتيب الزمني مسألة أساسية في كل أنواع الحكي، وإذا حدثت مفارقة بين زمن الـسرد والترتيـب الطبيعي للقصة فإن السرد يحتوي دائما على مؤشرات سردية تحيلنا على الترتيب الزمني الطبيعي.

* **الحوافز الحرة** motifs libres:

يسهل علينا الآن بعد أن عزلنا الحوافز المشتركة سابقا أن نتعـرف إلى الحـوافز الحرة، فهي كل الحوافز التي تركنا مكانها فارغا. لذا سنقوم بعرض عكسي للنص نغيِّبُ فيه الحوافز المشتركة ونستحضر الحوافز الحرة:

.... 1) كنا وحدنا ....:2) الاحساس بالامتلاء، 3) البوح الهامس 4) والإنصات الى ايقاع القلبين والى حديث العيون..

5) فجاة ويحركة خفيفة ....6) كاشفة عن وجهها الآخر

7) بدت تشبه كائنا خرافيا.

..

...8) مثل حيوان صغير

ونشير هنا إلى أن بعض هذه الحوافز الحرة لا تمـثل جملا تامة، لأن فصلها عن الحوافز المشتركة أحدث فيها هذا النقص، ولذا ينبغي تقدير ما هو مضمر واستحضار ما هـو محذوف لفهم مدلولاتها:

* **مثال تقدير ما هو مضمر: "الاحساس بالامتلاء كان شعورنا"**

*** مثال استحضار ما هو محذوف: " مثلَ حيوان صغير هريتُ "**

ونلاحظ أن مجموع هذه الحوافز الحرة لا تمثل بنية منطقية دالة. ولذا من العبث أن نتحدث عن ترابط سببي أو ترتيب زمني ضروري بشأنها بمعزل عن الحوافز المشترِكة. لكن إذا كان الأمر كذلك فما فائدتها في الحكي؟

يمكننا أن نلاحظ بسهولة أن الدور المنوط بهذه الحوافز يغلب عليه وصف الحالات وظروف القيام بالأفعال وخصائص الشخصيات:

ـ مثال عرض الحالات: كنا وحدنا / البوح الهامس الخ

ـ مثال عرض حالات وأوصاف الشخصيات: بدت تشبه كائنا خرافيا / مثل حيوان صغير

وهذا يعني أن هذه الحوافز الحرة تؤثث المجال الذي تتم فيه الحركة بينما تختص معظم الحوافز المشتركة بأفعال الحركة نفسها:

ـ انتزعتْ طقم اسنانها / امسكتُ بالأرض /صاحَتْ / عدوتُ هاربا.

إن التأثيث هو عملية تجميلية وفي نفس الوقت هو المجسد الفعلي للرؤية السردية أي الطريقة التي يحكى بها السارد الفعل القصصي. وهكذا نرى أن الحوافز الحرة تقوم بأدوار تزيينية في الحكي وهي مسؤولة إلى حد كبير عن جماليته.

*** الحوافز القارة والحوافز الديناميية:**

من المهم أيضا أن نميز كما فعل توماتشيفسكي بين **الحوافز القارة** motifs stable **والحوافز** الدينامية motifs dynamiques. فجميع الحوافز الحرة هي حوافز قارة، لأنها مرتبطة كما قلنا بالحالات والأوصاف وليس بالأفعال. لكن ليست كل الحوافز القارة هي حوافز حرة، فقد نجد حافزا قارا من بين الحوافز المشتركة، والمقصود بقار أنه لا يغير الوضعية لكنه قد يكون ممهدا لتغيير الوضعية. ومثال الحافز القار المشترِك نشير في النص السابق إلى الجملة التالية: "**وكان الحب ثالثنا**"، فهذا حافز لا يغير الوضعية وإنما يُدعم اللقاء في مكان قفر.

أما أمثلة الحوافز القارة الحرة فهي كثيرة في النص كما بينا. على أن الحافز القار المشترِك الممهد لتغيير الوضعية عن بعد، لا نجد له مثالا في هذا النص القصير. ويمكن اعتبار الاشارة مثلا في قصة ما إلى خنجر بطريقة عابرة واستخدام إحدى الشخصيات له

في محاولة ارتكاب جريمته فيما بعد نموذجا جيدا عن الحافز القار المشترِك الممهد لتغيير الوضعية. ومثل هذه الحوافز المشتركة القارة غالبا ما تكون ذات طابع إشاري وصفي، وهذه حالة استثنائية: لأننا قلنا بأن معظم الحوافز المشترِكة تكون متعلقة بالأفعال. ونادرا ما يولي القارئُ اهتمامَه لمثل هذه الحوافز القارة التي تقوم بالتحفيز، لكنه يستحضرها عن طريق التذكر عندما تتغير وضعية الأبطال أو الأحداث بسببها.

أما الحوافز الدينامية فهي المسؤولة مباشرة عن تغيير الوضعية في الحكي. ولدينا في قصة فوزي بوخريس مثال بارز عنها:

— **انتزعَت طاقم اسنانها**. فهذا الحافز مُشترِك ودينامي في نفس الوقت لأنه قلَب القصة رأسا على عقب من ذلك الجو الرومانسي الحالم المشبع بالحب إلى جو من الرهبة والرعب وما تلى ذلك من فرار.

ـ من الوظائف إلى العوامل (بروب / غريماس):

بلغت الأبحاث الشكلانية السردية قمتها مع الباحث الروسي "فلاديمير بروب " Vladimir Propp، فَمِنْ خلال مفهوم مركزي هو مفهوم الوظيفة، بلور نظرية سردية شبه عامة رغم أن المتن الذي اشتغل عليه كان منحصرا في الحكايات الروسية العجيبة. والواقع أنه توصل إلى اكتشاف نموذج وظيفي لم يكن في حاجة إلا إلى قليل من التعديل ليتحول إلى نظرية سيميائية عامة للسرد بجميع أنواعه الممكنة. وقبل الإشارة إلى هذه التعديلات الطفيفة التي قام بها باحثون ينتمون إلى المدرسة البنيوية والسيميائية الفرنسية نعرض بإيجاز لأهم معالم النموذج الوظيفي لدى بروب:

لاحظ بروب عند تحليل عينة تشملُ مائة حكاية روسية عجيبة أن ما يكون فيها ثابتا هو الأعمال التي تقوم بها الشخصيات، أما ما يتغير على الدوام من قصة إلى أخرى فهو الشخصيات نفسُها والوسائل المستخدَمة لانجاز تلك الأفعال التي تتكرر في مجموع الحكايات.

فإذا أخذنا مثلا فعل المنح و هو ثابت في جميع الحكايات مثله في ذلك مثل جميع الأفعال التي حصرها بروب في واحد وثلاثين فعلا أو بمصطلحه الخاص "وظيفة" fonction، فإنه يُنجَزُ من قِبل عدد من الشخصيات منها على سبيل المثال: الملك أو

الملكة أو الساحر أو الجد... الخ. كما أن وظيفة الانتقال تتم بوسائل متعددة منها مثلا: الخاتم السحري أو القارب العجيب أو الفرس أو النسر الخرافي...

الاستنتاج الأساسي الذي استخلصه بروب من هذه الملاحظات هو أن أهم المكونات السردية في الحكايات العجيبة هي الوظائف وليس الشخصيات التي تقوم بها ولا الوسائل التي تساعد على انجازها، لأن الوظائف ثابتة والشخصيات ووسائل القيام بالوظائف متغيرة.[46]

قاده من جهة أخرى نفسُ البحث في الوظائف إلى القيام بأهم إنجاز في نظرية السرد على الاطلاق في تلك المرحلة، أي بداية القرن العشرين، فقد تمكن من وضع ما سماه **بدوائر الأعمال** spheres d'action وهي مجموعة من الوظائف الصغرى التي تجتمع فتشكل وظيفة أساسية من وظائف تلك الحكايات، بمعنى أنه صنف مجموع الوظائف بحسب نوعية الشخصية التي تقوم بها، والنوعية هنا تحدَّدُ من خلال نمط الوظائف التي تقوم بها تلك الشخصية:

فالمعتدي يقوم بجميع الوظائف التي تنتمي إلى دائرة الاعتداء وكذلك الأمر بالنسبة للواهب، والمساعد والبطل والباعث والبطل الزائف والأميرة. وهذه هي الدوائر السبع التي توزعت عليها مجموع الوظائف الأساسية المذكورة.[47] ونشير هنا إلى أن نظرية الوظائف أثارت جدلا لا نظن أنه انقطع إلى الآن، وهو متعلق بمسألة تفضيل الأفعال على الشخصيات وأوصافها وكذا وسائل القيام بالأفعال.

ولعل بروب لم ينتبه هنا إلى أن قيمة دائرة الأميرة على الخصوص لا تأتي إلا من خصائصها الشخصية باعتبارها أميرة، فصفاتها الخاصة هي التي تحدد دورها في الحكي، فحضورها في النص يقتصر على كونها تمثل قيمة في شخصها باعتبارها موضوعا مرغوبا فيه، على عكس ما هو الحال بالنسبة للشخصيات الأخرى التي تم تحديد خصائصها من خلال نوعية الأفعال التي تقوم بها. إن الأميرة هي حائزة على هذه الصفة بوضعيتها لا بالأفعال التي تقوم بها.

---

[46] Vladimir Propp: **Morphologie du conte** Trad: Marguerite Derrida. Tzvitan Todorov et Claude Kalan/ Seuil.1970.p :29.)

[47] Ibid p: 36.

على أنه يمكن أن نتساءل أيضا فيما إذا كانت هناك شخصية ما تحمل صفات فاضلة، صالحةً لتؤدي دورَ المعتدي مَثلا، والعكس صحيح. هذا ما يجعلنا نطرح السؤال حول مدى جدوى تفضيل الأفعال على الشخصيات والصفات ووسائل القيام بالفعل؟

ومن جهة أخرى يسهل أن نلاحظ أن بعض دوائر الأعمال عند بروب تبدو متماثلة وهو ما يدعو المرء إلى التفكير في دمجها وهذا ما حصل على يد غريماس.

لقد تنبه السيميائي **غريماس** (A. J. Greimas) إلى ضرورة القيام بتعديلات طفيفة على النموذج الوظيفي لبروب ولكنها على قدر كبير من الأهمية. كان هدفه منها أن يتجاوز ما أشرنا إليه من هفوات بخصوص شخصية الأميرة وإعطاء الأهمية القصوى للأفعال على حساب الشخصيات والصفات والوسائل، دون أن ينسى الإشارة إلى أن الصفات تلعبُ دورا أساسيا في حالة السخرية على سبيل المثال. لقد ألغى أيضا ما ورد من تكرار ملحوظ في بعض دوائر الأعمال التي وضعها بروب، فدائرتا المعتدي و الشرير تلتقيان وظيفيا مع دائرة البطل الزائف، لذا جَمَعهُما غريماس في دائرة واحدة سماها **العامل المعاكس** أو المعارض (l'opposant) كما أن دائرة الواهب تلتقي مع دائرة المساعد وقد جمعهما غريماس في دائرة واحدة سماها **العامل المساعد** (adjuvant). على أن غريماس أضاف إلى نموذج بروب دائرتي عمل لم يكن لهما وجود في نموذجه وهما: **العامل المرسِل** (destinateur) **والعامل المرسَل إليه** (destinataire). وهكذا حصل على نموذجه الخاص وقد سماه **النموذج العاملي** ويتكون من ستة عوامل مقسمة إلى ثلاث علاقات هي على التوالي:

* **علاقة الرغبة** relation de désir: وتمثلها العلاقة القائمة بين الذات والموضوع المرغوب فيه.

* **علاقة التواصل** relation de communication : وتمثلها العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل اليه.

* **علاقة الصراع**:relation de lutte وتمثلها العلاقة القائمة بين المساعد والمعارض.

مجموع هذه العلاقات يشكل البنية الدلالية الداخلية لجميع الأنماط السردية أو ما يُطلق عليه أحيانا شكل المحتوى.[48]

أهمية التعديلات والإضافات التي قدمها غريماس تكمن في أنه وضع بواسطتها الصيغة "النهائية" للنظرية السردية البنائية والسيميائية الحديثة التي ترتكز على أساس منطقي شبه خالص. وقد جعل نموذجه العاملي يستوعب جميع أنواع السرد، علما بأن بروب لم يكن في وقته قادرا على تعميم اكتشافه العلمي المذهل على تلك الأنواع، ربما لأنه ركز في تطبيقاته على نموذج واحد وهو الحكاية الروسية العجيبة.

المشكل الأساسي الذي واجهته النظرية الشكلانية والبنائية والسيميائية النصية هي أنها عزلت الدلالة الداخلية عزلا تاما عما كان يُدعى في الدراسات السردية السابقة بمعنى النص أو مغزاه واقتصرت على التكوين المنطقي الذي يحكم البنية السردية في جميع نماذجها المختلفة، كما أنها ركزت على شكل المحتوى وأغفلت المدلول أو المعنى.

والواقع أن النجاح المذهل الذي لقيته هذه النظرية التجريدية كان يوازي إلى حد كبير نجاح البلاغة القديمة عندما كانت تواصل في القديم اكتشافاتها الداخلية للنصوص الشعرية على الخصوص، وإن كانت لم تقطع كل صلة لها بالمجال التداولي للأدب. غير أن معياريتها كانت تقودها بالتدريج إلى تحويل ترسانتها المفاهيمية إلى مقاييس جامدة. ومن الضروري أن نعي بأنه لا سبيل إلى طرح مشكل المعيارية بالنسبة للنظرية الشكلانية والبنائية، لأنها تتبنى على الدوام نزعة الوصف التجريدي للأشكال السردية وهي في ذلك كله تتحلى بما يسمى المسلك الوصفي " العلمي " للظاهرة السردية. لكن سؤال الوظيفة العملية للأدب بقي زمنا طويلا مُعَلَّقا. ان الانتقال من الشكلانية والبنائية والسيميائيات النصية إلى غيرها من المناهج والنظريات التي تراعي علاقة الأدب بالواقع تطلب وقتا وجهدا من السيميائيين المعاصرين ومنهم غريماس نفسه ليقتنعوا أن إبعاد الحديث عن المدلولات والمعاني والوظائف التداولية يعد نظرة قاصرة للأدب.

وفي محاولة لتلخيص أهم المنجزات التي قامت بها الشكلانية والبنائية والنقد الفني الأنجليزي critique artistique في حدودهما الشكلية نضع الخطاطة التوضيحية التالية وفيها

---

[48] **Greimas : Sémantique structurale, Recherche de Méthode** .Larousse. 1966. p : 173. : وانظر أيضا Jean Michel Adam, **LE Récit** – Que sais-je? 1984 pp: 60 – 86- 90

نتبين الفرق الأساسي بين التيار الشكلاني والبنائي من جهة والنقد الفني الأنجليزي من جهة ثانية مع المقارنة بين مجال السرد ومجال الشعر مع الإشارة إلى تصور النقد الفني الأنجليزي:



وهكذا نلاحظ اهتمام التيارين معا بالفنون السردية والشعرية على السواء، علما بأن الاتجاهين الشكلاني الروسي والفني الأنجليزي كانا متعاصرين في فترة زمنية واحدة وهي مطلع القرن العشرين، لكن في بيئتين ثقافيتين مختلفتين، ذلك أن بيئة الشكلانيين في

---

[49] انظر كتاب **نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس** . ترجمة : ابراهيم الخطيب: ش.م.ن.م و مؤسسة الأبحاث العربية ط: 1. 1982. انظر فهرس الكتاب أولا، وتبين خاصة الاهتمام بالحوافز داخل نصوص الكتاب. اما بالنسبة للوظائف عند بروب فارجع الى كتاب هذا الناقد الروسي الشكلاني: **مورفولوجيا الخرافة**.(فلاديمير بروب). ترجمة ابراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط:.1 1986.

روسيا كانت مثقلة بالتحليل التاريخي والاجتماعي للأدب، وقد أدى ذلك إلى ردة فعل عكسية مُبالغة بصورة ملحوظة في شكلانيتها، بينما كانت البيئة الأنجليزية بعيدة إلى حد ما عن تلك النزعة التاريخية والاديولوجية الصارمة التي عاشها النقد الأدبي الروسي، ولذا ظل نقد السرد في انجلترا موصولا إلى حد كبير بالنزعة الأرسطية النصية المحاكاتية، وهو ما قوى استمرارية تعايش الحس الشكلاني والاجتماعي في الفكر النقدي الأنجليزي الذي اهتم على الخصوص بالفنون السردية، وجعل هذا النقد يستفيد من تاريخه الدرامي السابق حيث كان الاهتمام بالمسرح ملحوظا. والمعروف أن التحول إلى دراسة الرواية سهَّل إعادةَ تكييف آليات الفنون الدرامية لتتلاءم مع هذا الفن الجديد ما دام يعتمد أيضا على الشخصيات والحوار والوصف باعتباره ديكورا للحدث بالإضافة إلى ضرورة توفر عنصر التوتر في مجرى سرد الأحداث.

على أن تطور النقد السردي في بيئة أوسع شملت كامل أوربا والولايات المتحدة الأمريكية وسع أيضا من اهتمام النقاد بأنواع أدبية متعددة وفي طليعتها أنواع السرد المختلفة وأنواع الشعر والدراما، كما حرَّك مجال التنظير في الأدب عموما ليُعمِّق البحث في البنيات الكلية ويبحث عن الأنساق العامة المجردة والأنساق الجزئية كما حدث على يد رولاند بارط و كلود بريمون، وغريماس وجيرار جونيت في السرديات وجاكبسون وجماعة مو وجان كوهن فيما يخص الشعر. والجدير بالتذكير أيضا أن بعض مؤسسي البنيوية في فرنسا على الخصوص بدأوا يخرجون أبحاثهم من النطاق الضيق للبنيات التجريدية الداخلية في النصوص الأدبية إلى الاهتمام بعناصر اللاتحديد التي تقود بالضرورة إلى ارتياد مجالات التأويل التي خاضت فيها النظريات الأدبية اللاحقة. وأشير هنا بالتحديد الى جنوح رولاند بارط في كثير من أبحاثه إلى تأكيد ضرورة التأويل بناء على شرحه لطبيعة الأنساق النصية في الأعمال السردية على الخصوص. يقول في هذا الصدد أثناء دراسته لقصة إدگار آلان بو المشهورة وعنوانها "الحقيقة عن حالة السيد فالدمار": ((...إن عدم الجزم (المقصود لديه هنا الجزم في المعنى كما سيتبن من الكلام اللاحق) ليس نقيصة، لكنه شرط أساسي بنيوي للسرد. لا يوجد تحديد وحيدُ المعنى

للتلفظ. أنساق عديدة وأصوات عديدة هي هنا في الملفوظ دون أي امتياز...))[50]، لقد قاد التفكير في المدلولات والمعاني كثيرا من النقاد الذين تبنوا الرؤية الشكلانية والبنيوية إلى ارتياد مشارف البحث عن المعنى وممارسة التأويل والانشغال بوظيفة الأعمال الأدبية في الحقل الاجتماعي.

ـ نحو حوارية سردية:

لا نريد أن تغادر هذا القسم من الكتاب دون الإشارة إلى الجهد الشكلاني الخاص بباحث روسي مرموق وهو ميخائيل باختين. والإشارة هنا يلزم أن تكون بالدرجة الأولى إلى قدرته العجيبة على إدراج البعد السوسيولوجي في البنة النصية دون أن يغادر أو يخسر انتماءه الفعلي إلى الشكلانية. لقد وجد في الأعمال السردية ضالته المنشودة لرصد تعددية الأصوات والمواقف وربما الاديولوجيات. واعتبر هذه التعارضات بنية دلالية ومفهومية متشابكة تجعل القارئ متورطا فيها كما تحرر المؤلف من محدودية الرؤية الذاتية التي كانت سائدة في النماذج السردية قبل ظهور أعمال **دوستويفسكي**. وقد أولى باختين أيضا اهتماما كبيرا للطبيعة الأسلوبية الجديدة في مثل هذه الأعمال السردية التي توظف جميع الأساليب الاجتماعية وتؤسس السرد على قاعدة تعددية الأصوات وإجراءات التهجين الأسلوبي[51] ومصطلحُه **الحوارية** dialogisme يلخص مجموع التقنيات المتعلقة بتعددية زايا النظر المتكافئة التي يجريها السارد الضمني narrateur implicite في الرواية. تبتعد الشخصية في أعمال **دوستويفسكي** في نظر باختين عن أن تكون نموذجا نمطيا للشخصيات الواقعية، لذا فإنها تُصبح حالة من الوعي الحاد بالذات وبالواقع. وبحضورها إلى جانب شخصيات مماثلة في درجة الوعي ومختلفة في نوعيته، يستطيع الروائي أن يتحرر من التدخل التوجيهي المباشر للقارئ وهكذا يتركه وجها لوجه مع تصادم المواقف والرؤى. ((لا يهتم دوستويفسكي بالبطل إلا باعتباره وجهة

---

[50] رولاند بارت : **التحليل النصي**. ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي . منشورات الزمن. 2001. ص: 116.

[51] Mikhaïl Bakhtine **La poétique de Dostoïevski** . Traduit par Isabelle Kolitcheff . Seuil .1970. p : 35

نظر خاصة حول العالم وحول نفسه، كما هو الحال بالنسبة لوضع ذلك الانسان الباحث عن دواعي وجوده وعن قيمة الواقع المحيط بشخصه.))[52]

وقد حاول الباحث **بيير زيما** Pirre Zima (1946..) إضفاء مزيد من التعميق على هذا التصور السوسيو نصي في كتابه "**الازدواجية النصية**"(1980) بتأكيد حضور القيم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في النصوص باعتبارها عناصر بانية للتدليل، كل ذلك مع الاحتفاظ لهذه النصوص باستقلالها عن الواقع الخارجي. وقد أولى زيما أهمية لازدواجية الشخصيات بسبب الوعي الحاد الذي تُعبِّرُ عنه في الرواية المتعددة الأصوات على غرار ما أشار إليه باختين سابقا. في هذه الحال تصبح الشخصية مستقلة إلى حد كبير عن الكاتب وتتدخل في الأحداث باعتبارها ممثلا أساسيا في حوار قائم مع شخصيات أخرى لها نفس الاستقلالية.[53]

لقد كان للتركيز، في مجمل الدراسات السابقة، على الأشكال رَدَّةُ فعل ملحوظةٌ فيما بعد نحو الاهتمام بالبعد التداولي، والعودة بالدراسات الأدبية إلى الوظيفة الاجتماعية و كل الأدوار الاحتمالية التي يمكن أن تقوم في عالم القيم الدلالية والتوجيهية في الواقع الإنساني المعيش. هذا ما عزز الاتجاه نحو ردود فعل القراء وأدوارهم في فهم الأدب وتقويمه وتأويله. وهنا يبدأ اهتمامنا بنظرية التلقي على الخصوص باعتبارها أحدثت تطورا هائلا في فهم طبيعة الظاهرة الأدبية وقلبت رأسا على عقب كل التصورات السابقة في دراسة الأدب وفهمه وتأويله.

---

[52] انظر كلام باختين عن الشخصية الروائية وموقف الكاتب منها في أعمال دوستويفسكي في كتابه المــذكور سابقا (Ibid . p : 82) (والتشديد من عندنا)

[53] Pierre V. Zima. L'ambvalance romanesque Proust, Kafka, Musil.. Le sycomore. 1980 . P :179

الأدب من وجهة نظر جمالية التلقي

1- نظريتان أساسيتان:

- تاريخ جديد للأدب في ضوء تعاقب القراءة (ياوس):

تميز **هانس روبرت ياوس** Hans Robert Jauss (1921 - 1997) بكونه الرائد الأول لظهور أول نظرية مُحْكَمة الصِّياغة تجعل التفسير التاريخي للأعمال الأدبية مرتبطا بالقراء بقدر أساسي لا يقل عن ارتباطه بالكُتاب وأعمالهم الأدبية وظروفهم التاريخية. لقد شهد ياوس انهيار المناهج التقليدية، وخاصة تلك التي كانت تجعل الأدب ذريعة لاستعراض كل المعارف والوقائع التاريخية والاجتماعية التي كانت تكتفي برصد المؤثرات والمصادر والإحالات المرجعية دون أن تتساءل عن الجدوى من دراسة الأدب؟

ومن جهة أخرى لاحظ ياوس أن دراسات أخرى تخصصت في الاهتمام بالبنى الأدبية وأفادت البحث الشكلي، ولكنها جردت الأدب من مدلولاته التاريخية والاجتماعية بحيث حصرت دراسته في إطار ما يسمى بنظرية الفن للفن، بينما بقيت بعضُ الدراسات النقدية الأخرى في نظره مهتمة بالجوانب الفلسفية والسيكولوجية، وأغلبها ينشغل بالمؤلفين وأفكارهم أو مشاكلهم الذاتية.[1]

أمام هذه الوضعية فكر ياوس في تجاوز كل هذه التيارات النقدية التي حادت في نظره عن الجانب الأساسي في الأدب وهو وضعيته التاريخية وشروط تلقيه. وقد تبيَّنَ له أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في

[1] روبيرت س. هولاب : **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)** ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية. منشورات علامات 1999. ص: 52 – 54.

الواقع العملي لحياة المجْتَمَعَات المتعاقبة. وهكذا فَضَّل توجيه الاهتمام إلى موضوع تم إغفاله سابقا في النقد الأدبي، وهو موضوع العلاقة الجدلية بين الانتاج الأدبي والتلقي:

((لا يمكن للأدب والفن أن يحصلا على تاريخ له خاصية مسار ما إلا عندما يتم التوسط لسلسلة متوالية من الأعمال ليس فقط من خلال الذات المنتجة بل أيضا من خلال تفاعل المؤلف والجمهور))[2]

وقد هيأ ياوس مجموعة من المصطلحات التي ثار حولها الخلاف لبلورة تصور جديد لتاريخ الأدب يعتمد على المسار المتحرك لتلقيات القراء المتعاقبين.

ومن المصطلحات المركزية في نظرية التلقي التاريخية مفهوم **افق التوقع** horizon d'attente: والمقصود به أن بعض النتاجات الأدبية ذات القيمة تستطيع أن تثير أفق توقعات القراء، لأنها تجعل القيم الأدبية التقليدية مثلا من ضمن الموضوعات المفَكّر فيها في النص الأدبي، وهذا يضعُ القارئ على مسافة ما من تلك القيم التي كانت تُشكل ذوقه وقناعاته الخاصة في السابق، وهذه الوضعية تجعله قادرا على تجاوز ذوقه القديم والتطلع إلى القيم الفنية والدلالية الجديدة التي تحملها مثل هذه النصوص أو تنبه إلى الاحساس بها، مما يودي إلى إحداث تغيير في أفق التوقع نفسه:

((فالنص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوصُ السابقة مألوفة لديه. هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات أن تخضع للتعديل أو يتم فقط الاقتصارُ على إعادة إنتاجها.))[3]

ويشير **روبيرت هولاب** Robert Holup (1949..) إلى أن ياوس لم يكن قادرا على تخليص مفهومه هذا من الغموض الذي ظل يلفه[4]، وهذا واضح في جميع الشروح التي قدمها له في كتابه المشار إليه، فهو يتحدث عن **افق الانتظار** باعتباره تصورا قائما في ذهن القارئ مُسبقا بفعل تأثير النصوص التي يكون قد اتصل بها من قبل. ويرى أن أفق

---

[2] المرجع السابق (هولاب) ص: 55

[3] هانس روبيرت ياوس : **نحو جمالية للتلقي** . ترجمة محمد مساعدي .2004. منشورات الكلية. مطبعة أفق فاس. ص: 61 – 62.

[4] المرجع السابق ص: 57.

الانتظار باعتباره امكانية جديدة، تُحركه النصوص التي يتلقاها القارىء حاضرا وهي لذلك تساهم في تغييره.

وما نقدمه من شرح لهذا المفهوم هنا انما هو اجتهاد تَكوَّن لدينا من قراءة كتاب ياوس"نحو جمالية التلقي" بالإضافة إلى الشرح التي قدمه هولاب في كتابه **"نظرية التلقي مقدمة نقدية"** رغم أن هولاب لم يكن أقل غموضا من ياوس نفسه حين قال بأن: ((أفق التوقعات يحيل إلى نسق تذاوتي أو بنية التوقعات، أي إلى نسق من الاحالات أو مجموعة ذهنية يمكن أن يقدمها شخص افتراضي إلى أي نص كان))[5] وعلى العموم يشير أفق التوقعات إلى ما يمكن أن تنفتح عليه التجربة الجمالية والفكرية لدى القراء بتحريض من النصوص الجديدة، ويكون ذلك بتأثير ثلاثة عوامل أساسية ركز ياوس على دورها الرئيسي في هذه العملية. وهي:

- المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- مدى ما يعكسه النص من آثار معروفة سابقا لدى القراء وما يتضمنه من جديد.
- مسألة التعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري (= أدبي) وما هو عملي.[6]

وعلى العموم فالأساسيّ أيضا في نظرية التلقي عند ياوس، هو الانتقال من فهم علاقة القراء بالنصوص إلى اعتبار أن سلسلة القراءات المتعاقبة في التاريخ هي جوهرُ ما يشكل التاريخ الحقيقي للأدب. ونظرية التلقي بذلك تجعل للأدب، بوصفه بنية فكرية، دورا مباشرا في تشكيل الفكر البشري وتغيير تصورات القراء بدل أن يكون تابعا للتحولات الاقتصادية والاجتماعية في مجتمع ما.

وعلى هذا الأساس تتم صياغة تاريخ الآداب من خلال عملية انصهار آفاق القراء المتعاقبين بكل ما يتبع ذلك من تداخل القيم الأدبية التقليدية والمعاصرة والمحتملة.[7]

---

[5] المرجع المذكور ص: 57

[6] المرجع السابق ص: 59 و 64 .

[7] المرجع السابق ص: 61 - 62

يكتشفُ الملاحظ في نهاية الأمر أن ياوس استثمر كلّ القيم النقدية التي كانت لدى النقاد الماركسيين والشكلانيين على السواء رغم توجيهه النقد إليهم جميعا. يتجلى ذلك فيما يلي:

* أنه أخذ بتاريخية تطور الأشكال عند الشكلانيين وتداخل القديم والجديد في مسار التطور التاريخي للأدب

* قَبِلَ بوجود علاقات ثابتة عامة في كثير من الأنواع الأدبية ذات طبيعة تركيبية ونحوية، دون أن يلغي ضرورة الوظيفة البراغماتية لمحتويات هذه البنية.

* تبنى على طريقته الخاصة فكرة العلاقة بين الأدب والمجتمع والأنساق الثقافية، وهو الاتجاه العام الذي سار عليه سابقا الفكر الماركسي، وعودتُه إلى الاستفادة من نصوص ماركس الشاب ذاتِ البعد الجدلي دالةٌ في هذا الصدد.[8] وإذا كان من الممكن في نظره فهمُ تطور الأدب في إطار ما يحصل من تبدُّل في أنساق التاريخ، وهو ما يماثل الظروف الاجتماعية، فإن تطور الأدب في هذه الحالة يكون مندمجا بالتاريخ وليس مجرد عاكس مرآوي له.[9]

يُفهم من كل ما سبق أن التقويم الجمالي الذي يقوم به القارئ مرتبط إلى حد كبير بما يختزنه القارئ نفسُه من قيم فنية وبما يولده لديه النصُّ الجديد من حَفْز نحو استشراف قيم جمالية مُبتكرة، وبهذا يكون للمخزون الثقافي دورٌ أساسي في التقويم الجمالي للنصوص.[10]

---

[8] المرجع السابق ص: 47

[9] المرجع السابق. انظر على الأخص إحالة هانس روبيرت ياوس إلى كاريل كوزيك حين يرى أن الأدب ليس انعكاسا للواقع وإنما الواقع مندمج بالأدب، ص:45. وانظر كلام هانس روبيرت ياوس المثبت في كتاب (هولاب) **نظرية التلقي مقدمة نقدية** المشار اليه في مرجع سابق ص: 63 وانظر كذلك تصريحه المباشر باستفادته من النقد الشكلاني والماركسي ص: 67.

[10] حاول أرثر أيزا برجر وهو من المنظرين للنقد الثقافي في أمريكا أن يوجد العلاقة الفعلية بين نظرية التلقي ونظرية البهجة أو المتعة وصلة هذه العلاقة أيضا بوسائل الاعلام وتوجيهها للقراء. انظر كتابه: **النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**. ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ص:1 . 2003 . ص: 57

ونشير في آخر الكلام عن نظرية التلقي التاريخية عند ياوس إلى المكانة المتميزة التي يمثلها مصطلح **العدول الجمالي** écart esthétique في مجهوده النظري، باعتبار أنه يجسد التحول من أفق إلى أفق جديد أي المسافة الفاصلة بين التوقع المهيمن على مجموعة من القراء في فترة معينة ولحظة حدوث تغيير أفق الانتظار التي يُنْشئها لديهم عمل جديد متميز.[11]

هذه أهم معالم نظرية التلقي التاريخية لدى هانس روبرت ياوس، وقد أشرنا إلى غلبة البعد التاريخي عليها، لذلك لا بد من ملاحظة أنها لم تقدم الشيء الكثير فيما يخص العلاقة التفاعلية التزامنية بين النصوص وقرائها، وهذا ما حاول المنظر فولفغانغ إيزر تداركه في أعماله القيمة.

- جمالية التجاوب (نموذج فولفغانغ إيزر):

اهتم **فولفغانغ إيزر** Volvgang Iser (1926- 2007) على غرار ياوس بالمتلقي، لكن **البعد الزمني** (= التاريخي) في نظرية جمالية التجاوب يتقلص كثيرا لحساب **البعد التزامني**، ونقصد بذلك أن ايزر انشغل كثيرا بوصف الفعاليات الذهنية والنفسية (**بالمعنى العقلي**) لتجاوب القراء مع النصوص وتتبع المراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ اللحظة التامة لتجاوبهم وذلك بإغلاق القراءة على ما سماه **التأويل المتسق** interprétation ordonnée (gestalt) الذي يكون كل قارئ قد توصل إليه عند إتمام القراءة.

من خلال حديثه مثلا عن بداهة القراءة والتفاعل بين البنية النصية والقارئ وبين البنية النصية ومهام المؤول شيد إيزر مُعظم الاشكاليات المطروحة في طريق تأسيس جمالية تجاوب تعالج الدور الأساسي لعملية تَمثُّلِ القراء للبنى النصية. وخلاصة هذه المباحث كانت هي أن النص الأدبي يستحيل أن يكتسب مدلولا ما من دون إدخاله في نسق قراءة القراء.[12]

---

[11] هانس روبيرت ياوس: **نحو جمالية للتلقي**. ترجمة محمد مساعدي.2004. مرجع مذكور.

[12] فولفغانغ إيزر: **فعل القراءة** . انظر على الأخص مقدمة المترجمين . د. حميد لحمداني . و د. الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل .1995, ص: 5.

يشير إيزر بالخصوص إلى أهمية ظهور مفهوم "القراءة باعتبارها مشاركة" في أفكار سعورن وكتابات جان بول سارتر، فالكتابة لديهما تشمل ضمنيا عملية القراءة وهما مرتبطان ضرورة لإظهار الموضوع الجمالي إلى الوجود. فالفن يوجد من أجل ومن خلال الآخرين.[13]

ويطرح إيزر أهم مشاكل القراءة في فصل خاص من كتابه **فعل القراءة**، تحت عنوان **التفاعل بين النص والقارئ**. وأهم مصطلح صاغه هنا هو مفهوم "**وجهة النظر الجوالة**" wandring viewpoint (point de vu rodeur) ومفاده أن تأويل وتمثُل النصوص لا يتم بطريقة خطية أي من البداية إلى النهاية كما هو متداول في الدراسات اللغوية غالبا، بحيث يكون هناك فقط تأثيرٌ للعناصر النصية السابقة دائما في اللاحقة، فإيزر يلح على أن الاطلاع على العناصر النصية اللاحقة يمكّن القُراء من إعادة النظر في عناصر النص التي تم الاطلاع عليها سابقا. فالقارئ يتمثل مؤقتا الأجزاء الأولى من النص المقروء مع ترك كثير من الجوانب مُعلقة إلى حين الاستمرار في الاطلاع على ما سيأتي من الخطاب ليعدِّل تمثله في ضوء المعطيات النصية الجديدة. والواقع أن القارئ يجري عملية إعادة النظر هذه في كل سطر أو كلمة يقرؤهما من النص إلى أن تنتهي القراءة بشكل تام.

إن النص في نظر فولفانغ إيزر ((لا يمكن أبدا أن يُدرك دفعةً واحدة (...) إننا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أننا نحتل موقعا داخل النص الأدبي، وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ: فبدل علاقة بين الذات والموضوع هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تُدرِكَهُ هذه الوجهة، وهذه الطريقة لفهم موضوع ما، تكون خاصة بالأدب.))[14]

غايةُ **وجهة النظر الجوالة** (wandering viewpoint) إذن هي بلوغ القارئ ذلك التأويل المتسق (أو الجيشطالت gestalt) وهذا ما يعكس خصوصيته القِرائية للنص.

[13] المرجع السابق: 56 – 57.

[14] المرجع السابق: ص: 57 .

يتجاذب **وجهَةَ النظر الجوالة** في مسار القراءة قطبان أساسيان هما **التوقع** prévision و**التذكر** remémorisation، فالتوقع هو ترقب ما سيحدث من تغيرات في مسار تمثل النص، والتذكر هو العودة إلى تلك العناصر المنسية التي لم يتم الانتباه الكافي إليها أو أنها لم تؤخذ بعين الاعتبار في الادراك السابق لما قد قرئ من النص.وهذا يؤدي إلى تغييرات متعاقبة في كل لحظة من لحظات القراءة تُعادُ فيها هيكلةُ كل ما سبق تمثّله بصورة جديدة إلى أن يستقر التمثُّل في شكله النهائي عند إتمام عملية القراءة.[15]

يتضاعف حَفْزُ القُرَّاءِ على التفاعل مع النصوص بمحركات تلقائية بعضُها يعود الى القراء والبعض الآخر يعود إلى طبيعة تكوين النصوص. فالقراء لديهم خطاطاتهم الذهنية التي تكونت في الحقل الاجتماعي والثقافي والنص له استراتجيته الخاصة التي تحمل معالم الطريقة التي يُفتَرضُ أن تتم بها قراءتُه، وهو يبني هذه الاستراتيجية على قاعدة الاحتمال وليس على أساس اليقين، لذا نراه يترك كثيرا من الثغرات التي تسمح للقراء بالاندماج به وتشييد محاولاتهم التأويلية. هكذا يكون على القارئ عندما ينتهي من قراءة النص أن يغلق مسار القراءة بإيجاد **تاويل متسق** يتلاءم مع حاجاته الجمالية والدلالية على السواء. وهذا يعني أن **الوهم** illusion يلعب دورا مركزيا في تشكيل التأويل المتسق: فـ ((عنصر الوهم في تشكيل الجشطالت شرطٌ حيوي من أجل فهم النص الأدبي". يهتم القارئ بالحصول على المعلومات الضرورية بأقل جهد... ولذلك إذا ما بدأ المؤلف في زيادة عدد أنساق السِّنن وتعقيد بنيتها، فإن القارئ سوف يميل إلى اختزالها جميعا إلى ما يراه حدا مقبولا.))[16]. كان لإيزر إذن دور كبيرٌ في شرح طبيعة البنية النصية المسؤولة عن الاستدعاء الضروري للقراءة التفاعلية من قبل القراء على اختلاف مرجعياتهم الثقافية، ذلك أن جميع النصوص الأدبية تمر في بنائها عبر ثلاث مراحل هي:

الانتقاء sélection: أي اختيار العناصر الواقعية من أجل تحويلها إلى مواد بانية للنصوص.

---

[15] المرجع السابق ص:69

[16] المرجع السابق ص: 78

التركيب synthèse: أي خلق علاقات بين هذه المواد من أجل تشكيل استراتيجيات دالة متعددة وذات طبيعة احتمالية.

الكشف الذاتي autorévélation: وهو دور يقوم به النص، لكن في امتداد إلى ما هو خارج النص، إذ تقوم النصوص التخييلية بأدوارا حيوية في أنشطة المعرفة والسلوك لدى القراء المتفاعلين معها، وتقوم بهذه المهمة من خلال تحويل مواد الواقع إلى مدلولات احتمالية من خلال التركيبات التخييلية. أي بإحداث ما يسميه إيزر بنية "**كما لو**" structure de comme-si (as-if) في النسيج النصي، وهي بنية مُحرضة للقراء بسبب طبيعتها الاحتمالية على تحريك خيالهم من أجل تكوين فهم متسق لمعطيات النصوص.[17]

بهذه الطريقة تستطيع النصوص استدعاء خيال القراء لإتمام فهمها أو تأويلها وتكون بذلك قد ضمنت امتدادا لها في أذهانهم كما ستحرضهم على تحريك تصوراتهم خارج نطاق ما هو محصل لديهم سلفا، أما القراء فيؤكدون دورهم في تحريك عناصر النص من جهة أخرى لفائدة فهمهم الخاص، فخيال القراء هو في نظر ايزر مادة توليدية للنصوص[18]، ولا شك ان إيزر استفاد في هذا التحليل من الأبحاث المتصلة بالذكاء الاصطناعي.

إن الخلفية الأنطربولوجية التي انطلق منها ايزر في تحديد طبيعة الأدب ووظيفته التخيلية، تؤكد من جهة حاجة الانسان القُصوى للأدب لكي يعيد تشكيل علاقته مع نفسه ومع العالم، أو على الأصح تجاوز وجوده الشَّبحي الدائم، فالمبدع يكتشف نفسه من خلال تجربة الكتابة الأدبية، والقارئ في فعل القراءة يقوم بدور تنشيط النصوص في الوقت الذي يَحدُثُ لديه تغييرٌ من حيث يشعر او لا يشعر، لأنه بالقراءة يكون قد دخل في علاقة دينامية مع النصوص تكون فاعلة ومنفعلة في نفس الوقت.

في مثل هذا التصور الاحتمالى والتفاعلي بين القارئ والنص تتداعى كثيرٌ من الثوابت في الفكر النقدي التقليدي مثل المعنى الثابت للنص والمقصدية المؤكدة للمؤلف

---

[17] (فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية . ترجمة . حميد لحمداني و الجلالي الكدية . مطبعة النجاح الجديدة . البيضاء. ط:1 . ص: 19)

[18] المرجع السابق ص: 28

أو للنص، كما يتداعى مفهوم "**الفهم**" الكامل للنص لفائدة التأويل الاحتمالي أو "**الفهم**" البراغماتي.

هناك انتقادات شديدة وُجهت لنظرية التجاوب، ومنها تلك التي سجلها روبيرت س. هولاب في كتابه **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، فقد رأى أن ايزر باعتماده على ضرورة وجود الفراغات وعناصر اللاتحديد في النصوص يركز ضمنيا على نوع محدد من النصوص لا ينبغي أن تكون واضحة تمام الوضوح، لأنها إن كانت تامة الوضوح. فسيفقد القراء اهتمامهم به في رأيه،. فهل معنى ذلك أن جميع القراء الفعليين سيتوقفون عن إتمام قراءة النصوص الواضحة لأنها تخلو من الفراغات المسؤولة عن تورط القراء؟

كما لاحظ هولاب أن نظرية التجاوب تحافظ بإصرار على طابعها التجريدي لأنها تتهرب من الحديث عن القارئ الفعلي وبذلك تُبعد نفسها عن النظر إلى الأدب من منظور تاريخي كما كان الحال لدى ياوس:

((ينشأ مأزق إيزر من تبنيه لبداية لا تاريخية وظاهراتية. إن إيزر لكونه يُنظِّر لعلاقة النص بالقارئ من خلال مفاهيم ثابتة أو خالدة، يمنع تكامل المعلومات التاريخية بأي طريقة عدا الطريقة السطحية.))[19].

وما هو محير بالفعل في نظرية التجاوب عند إيزر هو أن القراءة والتأويل تبقى على العموم في نظره مرتبطة في الغالب بالفردية، بمعنى أن تأويل النصوص يحتمل أن يكون بعدد القراء المؤوِّلين، خصوصا وأنه لا يميز بشكل واضح بين القراء العاديين والنقاد المتخصصين أو العارفين، كما أنه يتحدث كثيرا عن سلطة الوهم في القراءة. هذا ما يقود إلى إبعاد النقد الأدبي عن أي تحديدات معرفية أو ضوابط ابستيمولوجية مثل تلك التي حرص مثلا أومبيرتو إيكو على ضرورة وجودها لكي لا تصبح قراءة النقاد متساوية مع قراءة أي "متسكع" في دروب النصوص الأدبية.

ورغم كل الانتقادات اللاذعة التي تلقاها إيزر، فإنه حظي باحترام خصومه أنفسهم ومنهم ستانلي فيش وهولاب. كما كان لنظريته امتداد باهر في الولايات

---

[19] (روبيرت س. هولاب: **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)** ترجمة خالد التوزاني و الجلالي الكدية. منشورات علامات 1999. ص: 91)

المتحدة والعالم العربي على السواء، واعتبرت تحليلاته الخاصة بسيكولوجية القراءة وطبيعة العلاقة بين البنية النصية والبنية الذهنية للقارئ من الأبحاث المعاصرة الفريدة بجدها وعُمقها، فقد كشفت عن تعقيدات عملية القراءة ووسَّعت معرفتنا بالكيفية التي يتم بواسطتها للقراء تكوين تمثلاقم الخاصة للنصوص وتحديد دلالاقا وقيمها الجمالية، وعلى العموم جعلت المهتمين بالأدب يقفون على أسرار عميقة لها صلة بتفاعل مكونات ثقافية متعددة، بعضُها ينتمي إلى النص والبعض الآخر ينتمي إلى القراء[20].

2 ـ مسائل مركزية في قراءة الأدب وتأويله:

يهتم هذا القسم على الخصوص ببعض أهم إشكاليات قـــراءة الأدب وتأويلـــه، ونرجع في البداية إلى التصورات النقدية والنظرية السابقة في الثقافة العربية، للبحث في دلولات مفهومي **المعنى** sens **والمقصدية** intentionnalité ،كما نعود إلى الفلسفة اليونانية لمعرفة أصول الـــتفكير في مـــدلولي **الحقيقة** vérité **والسؤال** intérogation والفوارق الأساسية الموجودة بينهما بخصوص تلقي الكلام و القـــول الأدبي. وفي هـــذا الصدد نركز على التصور السقراطي لوظيفة الـــسؤال في الكـــلام، وكـــذا التـــصور الأفلاطوني المثالي للحقيقة التي ينبغي تكييف جميع الأسئلة الممكنة على مَقاسِها. ونعـــود إلى إثاره أهمية وظيفة السؤال في الاستعارة الأدبية وفي الأجوبة التأويلية من منظور الفكر النقدي المعاصر.

نناقش أيضا مدلول ارتباط قراءة النصوص الأدبية بدائرة **الخبر** عند القدامى مع محاولة فهم وضع **نظرية القراءة العربية** من الناحية المعرفية وفهم وضع **نظرية القراءة في الفكر المعاصر** في ضوء الهيار **الكوجيتو** الديكارتيّ و ما قدمته أبحاث التحليل النفـــسي **والأنطربولوجيا** من دلائل ملموسة على تفكُّك بنية الذات المبدعة وخضوع الـــذوات القارئة في القراءة والتأويل لمؤثرات متعددة بعضُها فردي وبعضها الآخر متصل بثقافـــة العصر.

نتساءل أيضا عن ما هي الإمكانيات المتاحة لجعـــل ســـيادة مفهـــوم **المقصدية**

---

20 المرجع السابق ص: 96.

intentionalité يتراجع أمام مفهوم جديد نقترحه لإدراك آليات التفاعل بين القراء والنصوص الأدبية وهو مفهوم: " **المُحَصِّلة** " acquisition.

ونقدم في هذا القسم مثالين تحليليين مقتضَبين من الشعر العربي، قصدَ فهم الحدود التأويلية التي تكون متاحة للقراء أمام صورالشعر وحِيله التخييلية.

ـ المقصدية وقراءة النص الأدبي :

هناك مفارقة في التاريخ تقوم على تعايش نمطين من القراءة في ظل هيمنة نظرية واحدة لا تمثل في واقع الأمر إلا نمطا واحدا.

الشق الأول من المفارقة: يرى أن قراءة النصوص الأدبية هي بكل بساطة عملية استخراج المدلولات، أي المعاني الكامنة في النصوص. ولا ينفصل هذا عن تبني فكرة المقصدية. وعندما يقال المقصدية لابد من الحديث عن الشخص القاصد أي المتكلم صاحب النص.

الشق الثاني من المفارقة: يرى أن النصوص تُؤوَّل بحسب القدرة على الفهم (أي مستويات الاستيعاب عند القراء) و بحسب النوايا والمقاصد الخاصة بهؤلاء. وهذا يترتب عنه الحديث عن درجة الفهم، ومدى عمق الادراك أو مستوى التحريف أو البعد عن المدلول "الفعلي" للنص. ومع ذلك تبقى فكرة أحقية تداول النصوص وشرحها وتأويلها واستعمالها أمرا مُسلَّما به في كل زمان، وهنا تكمن المفارقة بالذات.

يمثّلُ الشق الأول في الواقع النمطَ المهيمِن، لذا فهو يحتوي ويؤطر الشق الثاني، فمعظم الذين يتحدثون عن مستويات الفهم والتأويل في الثقافة العربية القديمة على سبيل المثال (مثل **الجرجاني**) يرون أن سوء الفهم أو استخدام النيات المسبقة من لدن القراء والمؤولين إنما هو مجرد انحراف عن حقيقة معاني النصوص. أما التأويل فهدفه الأساسي ينبغي أن يكون دائما الوصول إلى معنى المعنى، وهو أعمق فهم ممكن، لكنه لا يعدو أن يكون مجرد فهم معمق للنص لا يخرج في جميع الأحوال عن مقاصد الكُتّاب المفترضة التي هي دائما تمثّلُ الأصل المرجعي.

هكذا يصبح الشق الثاني المتعلق بالقراءة مجرد حدث عرضي في إنتاج النصوص وتداولها، لأن الأصل هو الشق الأول القائل بضرورة استخراج المدلولات "الحقيقية" الموجودة في النصوص.

وقد ترتب عن هذه الوضعية ما يلي:

* الايمان بأن للنصوص جواهر مدلولية ثابتة هي الهدف دائما من كل قراءة في كل العصور.

* الاعتقاد أن هذه المدلولات موجودة بشكل تام ونهائي في ذهن الكاتب قبل تجليها في النصوص الأدبية التي احتوتها.

* النظر إلى أن هذه المدلولات مرتبطة بإرادة **قصدية وقاصدة** هي إرادة المتكلم: الشاعر أو الخطيب أو صاحب النص.

أما دور القراء فينحصر في وظيفتين:

- **الفهم**، وهو إدراك المقاصد من خلال المنجز اللفظي للنص.
- **التأويل الفاهم**، أي بلوغ المقاصد "العميقة" بعد مجاوزة المعاني الظاهرة، وخاصة اذا تعلق الأمر بنصوص أدبية تَستخدِم المجاز والاستعارات والكنايات. أما القُرَّاء الذين يمارسون التأويل من أجل أغراض خاصة، فهم يوجدون خارج دائرة الفهم والتأويل الفاهم معا.

- كل قارئ يتبنى هذا التصور من القراءة يَدَّعي أنه هو الذي وقف على المدلولات "الحقيقية" للنصوص المقروءة مثله مثلَ غيره من القراء الموفَّقين لبلوغ هذه المدلولات، أما غيرهم فقد أخطأوا الطريق إلى الصواب.

- المبدأ الأساسي المتحكم في القراءة وفق هذا التصور هو إذن مبدأ **الخطأ والصواب**.

ـ ارتباط القراءة بدائرة الخبر:

إن نظرية الخبر كانت تهيمن على جل الأبحاث البلاغية والنقدية العربية، وهي ترى أيضا أن التعبير المجازي عامة هو دائما خبر في مظهر غير خبري ، وأن المتلقي يجب عليه أن يصل بفضل ملكات الفهم إلى محتواه الكامن وراء الاستعارات وأشكال الكناية والمجاز. وإذا لم يتمكن من بلوغه فمعنى ذلك أنه قاصر الفهم وعليه أن يستعين بمن لهم معرفة ودربة باستخراج المعاني الكامنة في النصوص[21] جاء في كتاب دلائل الإعجاز **للجرجاني** أن البلاغة والفصاحة عند الشعراء أم عند سواهم ليست إلا: "أن أخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يُعلِموهم ما في أنفسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم." [22]

كان الجرجاني يرى أن البحث عن المعاني العميقة في النصوص شبيه ببحث الغواص عن اللؤلؤ في قاع البحر، وهو ما يؤكد أن النظرية البلاغية العربية برمتها بُنيَت على أساس مفهوم التواصل بالمعنى الخاص الذي يصبح فيه المرسِل مصدرا للمعرفة فهو صاحب جواهر المعنى، أما القارئ فهو متلقي المعرفة أو على الأصح الباحث عن المعرفة لا المساهم في تأسيسها.

ـ القراءة وأنواع الخطاب:

الحديث عن جواهر مدلولية يماثل الحديث عن الأفكار المطلقة التي إما أن تُدرَك في كُلّيتها أو لا تدرك أصلا. وما دامت معطيات النصوص هي المرجع الوحيد لإثباتها وليس الكُتاب وخاصة بعد مماتهم، فإن ما يقع حوله الاختلاف في الفهم والتأويل دائما هو في حقيقة الأمر النصوصُ في حد ذاتها وليس نوايا الكُتَّاب، لذلك يظل من المتعذر إيقاف الحوار حول النصوص بدعوى أن قارئا ما وصل إلى حقيقتها النهائية، لأنه ليس في وسعنا دائما أن نعرف نوايا الكُتَّاب. هكذا نرى أنه حتى في إطار نظرية القراءة القديمة كانت القراءات دائمة التمرد على ما اتفق معظم نقاد النصوص أو قرائها على أنه هو

---

[21] انظر للتوسع في هذا الموضوع كتابنا: **القراءة وتوليد الدلالة**. المركز الثقافي العربي. ط: 1. 2003. وخاصة: ص: 64 وما بعدها.

[22] عبد القهر الجرجاني. **دلائل الإعجاز**. تحقيق : السيد رضا .دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت 1978. 35.

حقائق النصوص. بمعنى أنهم كانوا يمارسون القراءات والتأويلات ويدرجون فهمهم للنصوص في سياق حاجاتهم اليومية المتضاربة وأغراضهم وأهوائهم دون أن يتخلوا عن مرجعية الصواب والحقيقة والمطلق في الآن نفسه. ودون أن يعترفوا بأن مقاصدهم هم وأهواءهم هي التي تجعلهم أحيانا يفهمون من النصوص ما اعتبروه الحقيقة الثابتة لها.

ولا بد أن نشير إلى أنه ينبغي أن نميز هنا بين نصوص الخطاب العقلاني و اليومي وبين النصوص الأدبية التي هي موضوعنا الأساسي. فهذه النصوص بالذات هي التي يكون تأويلها وقراءتها مسؤولين عن حدوث هذه المفارقة في تاريخ قراءة النصوص. أما الخطاب اليومي والخطاب العلمي والخطاب الاقناعي والتحميسي، فكل ذلك يلبي في الغالب الحاجات الضرورية للتواصل الاجتماعي في نطاق الحياة العملية. والخلاف حول مجموع تلك الخطابات لا يخلق في الغالب أزمة حقيقية حول ما هي "الحقيقة ".

وإذا ما كان خطاب التواصل وخطاب العقل يلجآن أحيانا إلى الأساليب المجازية والاستعارية الداعية إلى اختلاف القراءات، فإن ما يُوجَد منها فيهما يكون في الغالب قد تحول إلى شبه مسكوكات تعبيرية ومدلولية مُتَّفَق على مضامينها. ويبقى هامشٌ قليل يحدثُ فيه سوء التفاهم يمكن إلحاقه بالمجال الأدبي.

- القراءة ودور السؤال:

رجع الفيلسوف البلجيكي ميشال ميار Michel Meyer (ولد سنة 1950) إلى الفلسفة اليونانية وميز فيها بين طريقتين أساسيتين في التفكير الفلسفي[23]

الطريقة الأولى: هي تلك التي اتبعها أفلاطون وهي معاكِسة تماما للفلسفة السقراطية: فأفلاطون يضع أمامنا الحقيقة باعتبارها جوهرا، معتمدا على البداهة الفلسفية ذات الطابع الاعتقادي. ولذا فهو يقدم لنا الجواب أولا وتجيء الأسئلة بشكل عرضي لتكون خادما لتلك الحقيقة المطلقة التي سماها عالم المُثل.

الطريقة الثانية: تهتم بالأسئلة وهي التي اتبعها سقراط الذي لم تكن تهمه الأجوبة بقدر ما كان يهمُّه توليد الأفكار بمحركات السؤال، بمعنى أن الأسئلة تكون

---

[23] انظر محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال علم المساءلة (la problématologie) لميشال ميار. ضمن كتاب: "اهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم . إشراف حمادي صمود. (ومنه نأخذ هذه المعلومات). مجموعة البحث في البلاغة والحجاج جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية. كلية الآداب منوبة 1998. ص: 390 – 391

مدعاة لتوليد الأجوبة المتعددة. ومن المعلوم أن سقراط نفسه ينطلق من ملكيته المسبقة للحقيقة ولكنه يشغِّل الأسئلة في محاوراته لكي يصل الآخرون من تلقاء أنفسهم إلى هذه الحقيقته المعلومة لديه.

ويمكن الحديث عن تصور ثالث في الفلسفة الاغريقية يوازن بين التصورين السابقين:

ذلك أن أرسطو قد حاول أن يضع فلسفته الخاصة على أرض الواقع، أولا حين اهتم بالظواهر العينية بشكل ملحوظ واستبدل البداهة بالاستدلال والبرهان وفتح إمكانية الحِجاج والمساءلة في إطار الحديث عن البرهنة و الممكن والمحتمل، فأساس القول الذي يشيِّد ما هو يقيني في إطار الضرورة هو **البرهنة**. ومقارعة قول بقول في إطار ما هو ممكن هو **الجدل** ونتاج قول نبني به الاقناع هو **مجال الاحتمال**.[24]

لقد أحدث اهتمامُ أرسطو بالممكن والمحتمل إلى جانب اهتمامه باليقينيات توازنا بين الطريقتين السابقين، ولكن من المعروف أن المهتمين بفنون القول على مر التاريخ ظلوا متمسكين باليقينيات في الغالب حتى وإن تعلق الأمر بفنون القول الأدبي، ولعل هذا ما جعل أرسطو يلح على وجود فرق أساسي بين القول التاريخي والقول الشعري في كتابه فن الشعر، فالتاريخ يحكي ما وقع أما الشعر، فيحكي ما هو ممكن الوقوع.

لذا ليس من الغريب أن نرى نظرية أرسطو في القول تماثل نظرية الخبر في البلاغة العربية من جهة، وتجاوزها في الحديث عن الممكن والاحتمال من جهة أخرى. إنها على العموم بقيت تدور في نطاق العناصر الثلاثة الأساسية وهي القول وأحوال النفس القائلة والوجود الخارجي، أما أحوال نفس المقول إليهم فهي حاضرة لكن بتوجيه دائم من العناصر السابقة، ولعل هذا ما كان يُرجِّح قراءة أفكار أرسطو في اتجاه الاهتمام بالمضامين الخبرية في الأدب أكثر من قراءتها في اتجاه الاهتمام بالممكن والاحتمال.

هل هذا ما جعل **ميشال ميار** يرجع إلى سقراط في المقام الأول من أجل بناء نظرية معاصرة للمساءلة تشكك في الحقيقة وتحتفظ بالسؤال؟ لعل الأمر كذلك، لأن

---

[24] انظر البحث المطول الوارد تحت عنوان : **الحجاج عند أرسطو** . هشام الريفي . ضمن كتاب : " **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم** . " فريق البحث في البلاغة والحجاج . كلية الآداب منوبة تونس 1998 ص: 110

ميار كان شاهدا على انهيار الكوجيطو الديكارتي في الفلسفة الحديثة أمام الانتقادات الأساسية الموجَّهة إليه من قبل الفكر الجدلي والتحليل النفسي الفرويدي، حيث تم اكتشاف الذات المنقسمة على نفسها. وقد أراد ميار في الواقع أن يعطي دعما تاريخيا من الفلسفة الاغريقية لحقيقة انهيار ذلك العقل الواثق من نفسه. وقد وجد هذا الدعم كما رأينا في الفلسفة السقراطية القائمة على السؤال.[25] والواقع أن أفكار ميار تلتقي مع الاتجاهات التأويلية ونظريات القراءة الحديثة، ففي نظره أن التفكير الأساسي لدى الانسان كامن طرح السؤال:

((.. الصورة البلاغية إذا ما طرُحت في الخطاب، فذلك يعني أن سؤالا طُرح فيه، والسؤال يستدعي بالضرورة جوابا (إشكاليا) يستفهمُ السامعَ ويدعوه إلى الاجابة عن السؤال المطروح، وتَتأتّى الاجابَةُ بتجاوز ظاهر اللفظ الحامل. فالجواب سؤال في حد ذاته لأنه يحدد وجها واحدا من الجواب، وتبقى بقية الوجوه متعلقة بأسئلة جديدة تُطرح..))[26]

أما عن المجاز عموما فقد ذكر ميار أنه يمثل الفكر في جوهر حركته الاستفهامية، ولكنه من جهة ثانية يتيح لكل فرد أن يُوقِف مفعولَ السؤال متى شاء وذلك عن طريق تقديم جواب محدد للصورة المجازية[27].

هكذا، فشرحُ الصور الاستعارية والكنائية والمجازية عموما هو توقيف لمفعول السؤال. لكن المعروف أن الصور تبقى متصلة على الدوام بحضور السؤال مادامت محتفظة باستقلالها المادي في النصوص عن جميع قرائها. على أنه في نظر ميار يمكن تحويل كلَ إجابة إلى سؤال أو أسئلة جديدة[28].

يضاف إلى هذا كله أن الأدب هو من أكثر الحقول التعبيرية التي تحتوي على القيم الخلافية التي ليس من الضروري أن يستقبِلها جميعُ المتلقين على شاكلة واحدة، فقد

---

[25] المرجع السابق ص: 389

[26] المرجع السابق ص: 396

[27] المرجع السابق ص : 397

[28] المرجع السابق 394

يكون لكل واحد حججه الكافية لدحض قناعات الآخرين، إذا ما راعينا البقاء في نطاق الاختصاص النقدي ومجال المنتسبين له بالفعل.[29]

- بين المقصدية والمحصلة؟

أكد الجرجاني أن المعنى له أسبقية في الفكر وأن اللفظ له أسبقية في النطق ولا يصح تصور أسبقية :للفظ على المعنى، كما لا يصح أن تقول بتأخر اللفظ عن المعنى، لأن المعاني تتجلى على الفور من خلال الألفاظ التي تتجسد فيها.[30]

وإذا ما تجاوزنا الالتباس الحاصل هنا في مسألة الأسبقية، فإننا نرى الجرجاني قد جعلَ الفكرَ محركا أولَ في عملية إطلاق الكلام، وهذا يستدعي تلقائيا الحديث عن المقصدية التامة، أي أن المعاني يتم تحديدها بصورة كاملة في الذهن وتَكونُ الألفاظُ هي شكلَها المتمظهر للعيان. وعليه، فقائل الشعر ليس مجرد ناطق به، ولكنه صَانِعُ لمعانيه وقاصد منها ما قصد.[31]

هذا التصور الذي كان سائدا في الفكر النقدي العربي وفي الفكر النقدي الغربي على السواء يَعتبرُ العناصرَ التخييلية من مجاز واستعارة وكناية مجرد آليات تختفي وراءها آراءٌ وتصوراتٌ عن حقائق واقعية وهي تصورات المتكلم. ويكفي أن نفكك تلك الوسائل التخييلية لكي نمتلك معرفة تامة بها.

ويترتب عن هذا أن الابداع الأدبي لا يضيف لصاحبه أي شيء جديد من ناحية الوعي، ما دام هو صانع جميع الأفكار المعبَّر عنها، وأن القيمة الحقيقية للأدب يمكن تلخيصها في أنها رياضة او مبارزة تخييلية يَمتحِن فيها الكُتَّابُ براعةَ تعبيرهم عما اختزنتْهُ أذهانهم من أفكار.

الأدب من هذا المنظور لا يفيد صاحبَه ولا يضيف إليه شيئا جديدا بل المتكلّم هو الذي يفيد به غيره من الناس الذين عليهم أن يكتشفوا ما أراد قوله فيه وكيف تم له قوله بالوسائل التخييلية التي استخدمها.

---

[29] د. محمد طروس: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية . دار الثقافة للنشر والتوزيع . ط: 1. 2005 .وخاصة ما نقله عن حوار سقراط . ص: 46

[30] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز . تحقيق : السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة للطباعة والنشر . بيروت . 1978 . ص : 43 .

[31] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز .. ص : 279

لقد استطاعت **نظريةُ المقصدية** théorie de l'intentionnalité أن تحافظ على بقائها في معظم الدراسات النقدية التاريخية والاجتماعية وحتى البنيوية والسيميائية[32]، لكن التحول كان آخذا في نفس الوقت بزمام المبادرة لكي تعيد نظرياتٌ تأويلية جديدة النظرَ في مفهوم قصدية المتكلم و في طبيعة النصوص الأدبية وأبعادها التدليلية.

إن التصور الإخباري كان يتلاءم مع مفهوم بسطَ هيمنتَه منذ القديم، وهو مفهوم الذات الواعية بنفسها العارفة تمام المعرفة بما تريد قوله وبالكيفية التي تقوله، وأن على الآخرين أن يصلوا إلى ما فكرَتْ فيه وما ضمَّنَتْهُ أعمالَها الأدبية من دلالات؟

غير أن الأفكار الجريئة التي جاء بها علم النفس الحديث و الأنطربولوجيا ألقت مزيدا من الضوء على حقيقة التكوين الذاتي للانسان ومن ثم نشأ فهم جديد للميكانزمات التي تتحكم في عملية إنتاج الأدب ودوره بالنسبة للذات نفسها ووظيفته في الواقع الاجتماعي. وكان اكتشاف **الهوية المركّبة** identité combinée للإنسان في التحليل النفسي أحد أهم مظاهر فهم الذات المنقسمة على نفسها التي لابد أن نميز فيها بين الشعور واللاشعور والهو والأنا والأنا الأعلى.

ونعلم أن فرويد ذكر أن مجالي الأحلام والإبداع يشتركان في كونهما لا يعبران عن وعي الكاتب وإرادته بل عن لاوعيه وانقياده أحيانا إلى التعبير عما هو ضد إرادته الواعية.

هذا تحول حاسم وخطير في فهم تكوين الذات بعد أن لم تعد هي تلك الذات الديكارتية التي تنطلق من التفكير إلى إثبات الوجود. لقد جاء مفهوم اللاشعور ليثبت العكس تماما، فكون الأدب والأحلام يعبران عن خبايا اللاشعور دليل على غياب ممارسة الذات لوجودها الفعلي التام على الدوام. هنا يصبح الإبداع محاولة لجعل الذات تعثر على وجود جديد، أي على كينونتها المفتقدة. والنتيجة الأساسية هي أن الأدب لا يفيد به الأديبُ غيـرَه فحسب وإنما يفيد به نفسَه أولا وقبل كل شيْ.

ومن الناحية المنطقية لا يمكن أن يكون الأديب مستفيدا من أدبه إذا كان عارفا تمام المعرفة به قبل إخراجه إلى الوجود. لذا تبدو نظرية المقصدية التامة عاجزة عن أثبات

---

[32] سعيد بنكراد: **التاويل بين الكشف والتعدد و لانهائيات الدلالات**. مجلة علامات. العدد 25. 2006. ص: 17.

جدوى كتابة الأدب بالنسبة لصاحبه، فما لا يعرفه الأديب في عالم أدبه هو جزء أساسي من تكوين الأدب.

ومن جهة أخرى، فمن الضروري أن نشير هنا إلى أن فرويد لم يستطع يوما نفي أن تكون في الأدب عناصر واعية، وإلا لما أمكن للأديب أن يُرتب عناصر موضوعه وأن يستفيد من ذكرياته ورصيده اللغوي لصياغة عمله، بمعنى أن الأديب حينما يشرع في الكتابة لابد أن تكون في ذهنه على الأقل خُطاطة مشروع ما، لكن فرويد يرى أن اللاوعي يَشترك بطريقة مُقنَّعة دائما في تكوين هذا المشروع برموزه وصوره، مما يعطيه معناه "الخفي العام". وعليه فالنص الأدبي لدى المبدع عوض أن يكون موقعا للمعرفة يصبح أيضا مادة لأجل المعرفة.[33]

واستمرارا في المجهود النفسي لفهم الأدب استفاد جاك لاكان من مفهوم الكبت الفرويدي ليبلور ما سماه الشعور الدائم لدى الانسان بأنه فاقد لشيء أساسي في وجوده وهو ذلك التماسك الذاتيّ التام الذي تحدث عنه ديكارت بصورة يقينية (أفكر إذن أنا موجود)، فباعتماد لاكان على فرويد دائما كان يرى أنه ما دامت الأنا مجرد توافق بين الهو والأنا الأعلى، فإنها في الواقع مجرد ذات افتراضية ووهمية في جزء كبير منها. لذا فالشعور بالنقص le manque يلازمها على الدوام ويحثها على أن تظل دائمة البحث عن تلك الأنا المفتقدة.[34]

ومن الناحية الأنطربولوجية تم الوصول إلى نفس النتائج وهي أن الذات المبدعة لا يمكن أن تكون في أي لحظة مُستكملة لوجودها وراضية تمام الرضى عن هذا الوجود في الواقع. ولذا فهي دائما تسعى إلى تَحقيق نفسها أو تعويض ما تشعر به من نقص في كينونتها عن طريق الابداع ومختلف الأنشطة الإنسانية.

لقد اعتمد إيزر على أفكار بليسنر لتوضيح الوضع الأنطربولوجي للانسان في المجتمع، فبليسنر يرى أن الانسان كائن مرتبط بأدواره الاجتماعية، وهذه الأدوار لا

---

33 انظر كتاب فرويد : **حياتي والتحليل النفسي** . ترجمة مصطفى صفوان . دار المعارف . ط: 2. 1969. ص: 263. وانظر أيضا Jean Louis cabanès : **critique littéraire et sciences humaines.** privat 1974. P : 31

34 انظر: **Encyclopédie Microsoft Encarta 99:** Jacques Lacan

تعبر بالضرورة عن ذاته المفترَضه. وهو إلى جانب ذلك يتميز بخاصية نسيان أنه يـؤدي أدوارا، أي لا يعي دائما أنه مزدوج و متعدد أي " مجرد شبح ".[35]

هذا يعني أن بليسنر يرفض تصور الذات الانسانية على أساس أنطولوجي، مدعما رأيه بملاحظاته الخاصة بالوضع الحقيقي للانسان في إطار العلاقات الاجتماعية حيـث يُصبح مندمجا بلعبة الاقنعة المتعددة لأنها تحرره من كل دور يتخذه على حده. وإذا كان الانسان عامة لا يجادل في وجوده، فإنه دائم الاحساس بأن وجوده يفر منه، لذا يظـل دائم البحث عنه في الأدوار المتعددة[36]، و يعتبَرُ الأدبُ أحد الوسائل المهمة التي تساعد الانسان على البحث عن وجود جديد لنفسه:

((...التخييلية الأدبية تدل على أن الكائنات البشرية لا يمكن أن تكون حاضـرة من أجل ذواتها، فإنها تتضمن شرط كوننا مبدعين إلى حدود غايـات أحلامنـا دون أن يُسمح لنا أبدا بالتطابق مع ذواتنا من خلال ما نبدعه، فما نبدعه فعلا هو قابلية تـصور هذا الاستعداد الأساسي، وبما أن هذا ينفلت من إدراكنا، فإن التخييلية تتحول إلى حكم تصدره الكائنات حول ذواتها.))[37]

أهم شيء في هذا التصور هي أن حكم الذات حول نفسها هو بالضرورة تجـاوز لذاتها. لذا فالأدب لا يصور الذوات وإنما يُصدر أحكاما حول وضعها ويبحث لوجودها عن أشكال جديدة.

هنا يصبح الحديث عن المقصدية بالمفهوم المتداول مُتجاوَزا، حتى أننا من الأولى أن نتحدث بخصوص الأدب عن **المُحَصِّلة** acquisition لا عن المقـصدية، فـالأدب لا يتحرك فيه فعل التخييل بالدرجة الأولى بدافع المقاصد بل بالانجذاب نحو ذلك الـشيء

---

[35] انظر كتاب ولفغانغ ايزر: **التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية**. ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية . مطبعة النجاح الجديدة . البيضاء . ط: 1 . 1998. ص: 99 .

[36] المرجع السابق. ص: 100

[37] المرجع السابق كلام ايزر . ص: 105

الذي عجزنا عن جعله مقصدا واضحا، فعوض أن نجذبه نحونا نشعر بأنه هو الذي يجذبنا نحوه من خلال فعل التخييل والرغبة في الاندماج فيه.[38]

ومدلول **المحصلة** لا يتضح بشكل ملموس إلا عندما نأخذ أمثلة نموذجية من النصوص الأدبية :

- **أمثلة توضيحية من الخطاب الأدبي العربي:**

نأخذ هنا مثالا من ديوان الشاعر المغربي **محمد الطوبي** (1955- 2004): "**في وقتك الليلكي هذا انخطافي**" [39] : فقد جاء في قصيدة بعنوان: "**احتفالية الخروج من الخريف**" (ص: 26):

صوتك دهشَةُ العيدِ البَهيج بأعْيُنِ الأطفال..
صوتكِ في فَضاءِ القمْح يكتُبُني
فتلبسُني الأغاني..
صوتك القمر الذي يتجمَّلُ
الجرحُ الذي يتحَوَّل..

ونتساءل بهذا الصدد عن الكيفية التي قد يكون استقبل بها الشاعرُ نفسُه الصورةَ الأولى فى المقطع الشعري المذكور أو غيرها من الصورة الواردة فيه. ونتحدث هنا عن الاستقبال أكثر مما نتحدث عن الإرسال، لأن الصور والدلالات المحتملة التي قد يكون الشاعر فكر فيها باعتبارها مشروعا، لا تقدِّم نفسَها بالوضوح الذي يُثبِت أنه كان عارفا بكل المعاني التي تتضمنُها احتماليا:

صوتك دهشَةُ العيدِ البَهيج بأعْيُنِ الأطفال..

فلا ندري على وجه التحديد ما يراد من وراء الجمع بين صوت هذه المرأة وبهجة العيد سوى أنه شيء مُستحسن؟ لأنه ليس لدينا معطيات عن خيال الشاعر وهو يتلقى أول مرة هذه الصورة أثناء إبداعه لها، كما لا نعرف ما هي ذكرياته المختزَنة عن الطفولة وعن العيد. نستطيع فقط أن نتخيل نحن بدورنا ما يمكن أن تثيره هذه الصورة

---

[38] لقد بلورنا هذا المصطلح البديل (المحصّلة) في كتابنا: **الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم**. مطبعة النجاح الجديدة : 1997. انظر على الأخص المقدمة ثم الصفحات التالية : 14- 15 / 21 – 22

[39] محمد الطوبي: ديوان: **في وقتك الليلكي هذا انخطافي**. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان. 1987.

من مشاعر وذكريات طفولية لدينا، لكن كل واحد منا سيقيسها ويبتكرها اعتمادا على مخزونه من الذكريات الخاصة به في لحظات الأعياد التي مر بها والأثر النفسي الذي كانت قد تركته في وجدانه وملامح وجهه وكيف كان إحساسه عندما كان طفلا.

المشكلة أيضا قائمة في الطريقة التي سنقارن فيها بين صوت المُخاطبَة في النص ودهشة العيد في أعين الأطفال. أيُّ وجه شبه بالتحديد يمكن أن نتخيله في هذا الصدد؟ ولا شك أن البلاغة العربية التقليدية ستكون **عاجزة عن تحديد وجه الشبه** في هذه الصورة وفق مقاييسها المألوفة، لأن هذا **التشبيه التمثيلي ينحاز بصورة أكبر إلى المجاز** مبتعدا عن المشابهة رغم التصريح بها .

إن مشاكل كثيرة تتعلق بتحديد الدلالات تطرحُها الصور الأخرى في المقطع:

. صوتكِ في فَضاء القمْح يَكتُبُني

. تلبسُني الأغاني ..

. صوتك القمر الذي يتجمَّلُ

. (صوتُك) الجرحُ الذي يتحوَّل ..

كيف يكتبه صوتها في فضاء القمح؟

بأية طريقة تلبسه الأغاني؟

كيف أصبح صوتُها قمرا يتجمل؟ ... الخ

ويمكن أن نجد نفس الخصائص في المقطع الشعري التالي **لنزار قباني** من ديوانه: **"تنويعات نزارية على مقام العشق.** في قصيدة بعنوان: **" لا ثقافة لرجل لا يعشق"**[40]:

لغَتي خاتمٌ من الفَيروز

تلبسينَهُ في الحفَلاتِ العامَّةْ

كشمسٍ في اصبَعِك..

فيحسبُكِ الساهرون منارة بحرية

ويرون النهارَ قبل ولادةِ النهارْ.

---

[40] صدر في طبعته الثانية سنة : 1998 " ص: 134.

فوضوح الصورة لا يمنع كونها تحرك خيال القراء في اتجاهات متعددة حول ما هي طبيعة هذه المرأة المتحولة بفعل لغة الشاعر وقد لبِسَتْ خاتماً من فيروز. وما طبيعة هـذا التأثير الذي مارسته المرأة على الساهرين؟

وكثير من النصوص النثرية المغربية تقتحم عالم الشعر بخصائصها التخييلية، من ذلك رواية " **طوق النورس**" (1998) للروائي المغربي **سلام ادريسو**، فمعظم النصوص الوصفية الواردة فيها تصاغ بطريقة شعرية:

((نهر أبي رقراق يزحف ملتويا بين الوهاد والشعاب كثعبان أسطوري. الصمت دليله، والسفر ترتيله ، وخيمة البحر مُبتغاه، وحين رئتاه تمتلئان باخضرار البحر وملح المحيط، يتثاقل أكثر ويمتد في عناق مع انبساطات لا متناهية. وهاهنا تحتفل النوارس بزواج متخيل بين لجة الفراة ومرارة الأجاج الصعب. وها الأمداء تتخصَّب. وها شجيرات الدوم الكثيفة الداكنة تعلن عن ممالكَ زبرجدية ممكنة. وبوصول الزحف الجليل تحت القنطرة الواصلة بين الرباط وسلا، يشرع النهرُ في توسيع مصبه ليبوح على أعتاب المحيط بكل ما لديه.)) (طوق النورس ص: 74)

يقع مركز التخييل التمثيلي في العبارة التالية: "وهاهنا تحتفل النوارس بزواج متخيل بين لجة الفرات ومرارة الأجاج الصعب"، وكل العناصر التخييلية الأخرى تتضافر حول مركز التخييل لترسم عالما يتجاوز حدود عناصر الطبيعة إلى تخوم الحياة والمشاعرالانسانية والأبعاد الأسطورية. ومع كل ما يمكن إصداره من تعليقات حول قرائية هذه الصورة التمثيلة هل نستطيع ادعاء استنفاد جميع الابعاد الدلالية المحتملة فيها؟

المشكلة التي نواجهها في شرح مدلولات مثل هذه الصور هي أننا سنكون مضطرين فقط إلى إعادة نثرها بلغتنا الخاصة، واستحضار كل ما له علاقة بتجاربنا المستثارة، لذا يصبح **اندماجنا الشخصي** بالصور ماثلا في الخيال الذي تَصنعُه الصور في أذهاننا. لهذا السبب شدَّدنا دائما على أن الشعر لا يُشرح أكثر مما يُعاش باعتباره تجربة شخصية أي باعتباره **محصِّلة** زائدة عن الخبرات السابقة.[41]

---

[41] منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم. مجلة: علامات في النقد العدد 11. ديسمبر 2002 ص: 348.

ما يُلاحظ عادة من خلال الصور الشعرية المجاوِزة لنطاق الاستعارات والتشبيهات التي لا يمكن أن نحدد فيها بدقة وجوه المشابهة، هو أنها تُبقي على كثير من اللبس الدلالي، وكأن جمالية الصورة تعوِّضُ هنا وضوح دلالة العبارة، حيث نحس في مثل هذه الحالة أن الشاعر أراد أن يقول شيئا هو نفسه لا يعرفه تمام المعرفة، ولذلك نراه يختار الوسائل التخييلية والاستعارية والتمثيلية والمجازية ليعبر عما أحس به ولم يُدرِك حقيقته بالمعنى الدقيق، فلو كان قادرا على معرفة أحاسيسه تمام المعرفة لما تجشم عناء الكتابة الشعرية أو الأدبية أصلا.

والمشكلة المطروحة هنا تتعدى نطاق الشاعر إلى القراء أيضا. فلا نستطيع ضمان أن يكون هناك اتفاق تام لدى القراء على تصور واحد أو أحاسيس متطابقة تجاه المدلولات والأثر الجمالي الذي سيتولد لدى كل واحد منهم أثناء تلقي هذه الصور الشعرية.

يرى **فولفغان إيزر** أن المادة التخييلية في النص لا تكون هي المقصودة بالذات، رغم أن أثرها الجمالي يكون مقصودا في ذاته، أما ما هو مقصود فهو أبعادها الدلالية التي تبقى رهينة بالصور الخيالية التي تولدها أولا في ذهن مبدعها (وهو الشاعر في مثالنا الحالي)، وبعد ذلك في أذهان القراء. وليس من الضروري أن يَحدُثَ تطابقٌ بين جميع هذه الصور.

والقصدية التي يُشار إليها هنا ليست قصدية الذات المتكلمة وإنما هي قصدية الصور النصية. لأن الذات عندما تكتشف أثناء الابداع اكتمال بناء هذه الصور التخييلية تستقبلُها هي نفسُها باندهاش من يستفيد من أبعادها الخيالية في ذهنه ومتعتها الجمالية في ذائقته بكل ما يلتبس بذلك من معانٍ متعددة.

النص الشعري إذن حتى بعد إبداعه يولّد امتدادا خياليا له في اتجاهين: اتجاه خاص بالمبدع نفسه واتجاه خاص بالقراء المعاصرين والمتعاقبين، وهو يقوم بهذا التوليد الخَيالي بعد ذلك في كل لحَظة يتعرض فيها لفعل القراءة. **والمحصّلة** هنا هي كل ذلك المزيج من المتعة والأبعاد الدلالية والتخييلية التي تنشأ في الذهن عند اكتمال الإبداع لدى الكاتب أو تلقيه لدى القارىء، فهو إذا رضي بالعمل الفني فمعنى ذلك أنه أضاف إلى خبرته شيئا جديدا.

حاجة النص الأدبي إلى تنشيط خيالي خارجَه، أي في أذهان القــراء بمــن فــيهم الكاتب، تدل على أن مقصدية النص لا تكون واضحة وتامة أو نهائية.ونذكّر هنا بالقول المشهور لامبيرتو ايكو: بأن النص الأدبي هو"آلة كسولة"، وأنها في حاجــة إلى القــراء لتنشيطها. كما نذكر بحديثه عما سماه استراتيجية الكتابة الأدبية stratégie de lecture littéraire ، إنها كما قال شبيهة إلى حد كبير بالاستراتيجية الحربية، فهي تجعل مُنطلقَها، حتى بالنسبة لواضعها، التسليمَ بعدم معرفةِ ما ستؤول إليه المعركة (ما ســتكون عليــه الدلالة بالنسبة للنص)، ولذا فهي تكتفي بصنع شراك ومتاهات يَقع فيها الخصم مثل ما يقع القراء في شرك النصوص وصورها التخييلية.[42]

لقد استخلص امبيرتو ايكو من دراسته لأعمال جيمس جويس السردية أنهــا تقدم العالم في حضوره الشمولي، لكنها لا تقترح أي فكرة بخصوص ما ينبغي عمله إزاء الوقائع التي تم تشخيصها، بمعنى أن الكاتب ليس له رسالة واضحة يريد تبليغها للقراء، وهذا ما يتركهم حيارى تجاه تفسير أعماله ويورطهم في اختيار ما يرونه مناســبا مــن دلالات يقترحونها بأنفسهم لبلوغ ما قد يسمونه فهما لأعماله. ((.. فليس بين العــالم الذي يقترحه علينا و المشروع الذي نكوّنه أثناء تنقلنا فيــه [أي عنــد القــراءة] أي ارتباط...))[43]

ومن جهة أخرى نجد إيزر يستشهد بما قاله رومان انغاردن بصدد حديثه عن نفس الموضوع، حيث يرى ((أن كل عمل أدبي [هو] غيرُ تام من حيث المبدأ ، ويحتاج دائما تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص، لا يمكن لهذه التكملة، مع ذلك، أن تتَمِّمَه أبدا))[44]، وهذا من الناحية العملية أمر واقع لأننا لا يمكن أن ندعي يوما بأن نصا ما قد اســتنفد جميع قراءاته الممكنة.

---

[42] انظر: امبيرتو ايكو: **القارئ في الحكاية**، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية . ترجمة : أنطوان أبو زيــد. المركز الثقافي العربي . ط:1. 1996 . ص: 67 .

[43] **L'œuvre ouverte.** Seuil.1979.P : 289. Umberto Eco .

[44] انظر كتاب فولفغانغ ايزر: **فعل القراءة** . ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية . منشورات مكتبة المناهــل 1995. ص: 103

إن نظريات القراءة الحديثة والمعاصرة تُعَلّمنا مبادئَ جديدة تطوِّر جذريا تقاليدنا في قراءة الابداع الأدبي ومنه الشعر على الخصوص. وأهم شيء تُعلمنا إياه أن الشعر على الخصوص لا يمكن أن يكون يوما موضوعا لفهم أو إفهام تامين ونهائيين، إنه على الأصح سيبقى دائما موضوعا لإثارة خيال القراء وتحريك تفاعلاتهم وتنشيط الحوار بينهم حول قيمه الجمالية وأبعاده الدلالية على السواء. إنه ((بمجرد ما تدخل الواقعة عالم اللسان ([أي] الوجود الرمزي) فإن معناها الأول لن يكون سوى حلقة بدئية داخل سلسلة دلالية قد لا تتوقف عند حد بعينه، وهذا ما يبرره الوجود الذاتي الانساني نفسه..))[45]

في هذا الصدد سجلنا في إحدى دراساتنا السابقة ما يلي:

((... ينبغي .. أن نتخلص من جلسات "شرح" الشعر لنستبدلها بحوار حول الشعر تتوارى فيه إلى حد كبير سلطة الباحث في فرض معناه الخاص وتحضر فقط مقارناته الحوارية والاستكشافية والتوليدية ... على أساس أن يكون مستعدا لأن يفيد ويستفيد.))[46]

هناك بالطبع كثير من المحاذير التي ينبغي اتخاذها حتى لا يقع التعامل مع الشعر في نفس ما كان قد وقع فيه عند النقاد الموضوعاتيين من أمثال بشلار وجان بيير ريشار وجورج بولي حينما اطلقوا العنان لأحلام يقظتهم (rêveries) وهويماتهم لخلق امتدادات فنطازية لا تراعي الحدود النسبية للبنى النصية في الأعمال الشعرية. وهكذا كتبوا تعليقات شعرية حالمة تضاعف حجم النصوص التي انطلقوا منها وتتجاوزها (شعريا) إلى أبعد مدى. ولعل بعضهم قد استرشد، في هذا الصدد بما تحدث به الشاعر **بول إليووار** حين قال:

((إن القصائد تكون فيها دائما هوامش بيضاء شاسعة وأخرى على مقدارها من الصمت حيث تضني الذاكرة المضطرمة [المقصود هنا ذاكرة القارئ الناقد] نفسَها من أجل إعادة خلق هذيان غير مسبوق.))[47]

---

[45] سعيد بنغراد: **التأويل بين الكشف والتعدد ولانهائيات الدلالات** . (مرجع مذكور) ص: 14 –15.

[46] حميد لحمداني : **منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم** . مجلة : علامات في النقد العدد 11 . ديسمبر 2002 ص: 348.

[47] انظر Groupe de chercheurs : **Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire** . Bordas . Paris. 1990 . p : 117.

يتبين من كل ما سبق أن حدود ما يسمى بـ "الفهم" بالنسبة للشعر تبقى محصورة في بنيته، أي في العلاقات القائمة بين عناصره الداخلية وهذا يشمل:

ــ البنية المعجمية

ــ بنيات الصور وكل ما له علاقة بالتخييل

ــ البنيات الموسيقية والايقاعية.

أما ما يتعلق بالمدلولات الكبرى فكثيرا ما تبقى خارج نطاق الفهم، لأن المسألة لا تتعلق في هذه الحالة بالنص بل بما يحدثه النص في الذات القارئة من نشاط ذهني متعلق بمستوى التمثل أولا وبمخزون الذاكرة والمخيلة والرغبات والطموحات الشخصية والميل أو الميول الثقافية العامة السائدة في كل عصر من العصور أو ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا بـ: "**اديولوجيم**" العصر (idéologème)[48]، وهذا هو المجال الأساسي للتأويل.

ولا شك أن المراحل التاريخية المؤطِّرة لنوعية القراء تكونُ مسؤولة إلى حد كبير عن تحديد نمطية معينة للقراءات، وهذا ما يعني أن النص لا يفرض سلطة كاملة على القارئ، فهناك المعطيات الذاتية للقارئ نفسه وهناك الإكراهات الاجتماعية والثقافية التي تفرضها أيضا المرحلة التاريخية.

المحصلة إذن هي ناتج التفاعل بين العناصر النصية المتضمِّنة بالضرورة لما سماه إيكو استراتيجية النص، ووراءها الذاتُ المبدعة التي تلعب دورا أساسيا في رسم معالم هذه الاستراتيجية، وبين ذات القارئ بحمولتها الثقافية والنفسية، وقدراتها على التمثل. وتشمل المحصلة جانبن: الأول يتمثل في خبرةٍ جمالية جديدة مصحوبة بنوع من "اللذة" والثاني: يتمثل في خبراتٍ دلالية ومعرفية تُساهم في إحداث تغيير ما في وعي القارىء بدرجات متفاوتة في الشدّة حسب طبيعة التجربة.

هذا ما جعل رواد نظرية التلقي يتحدثون عن التفاعل بدل التواصل (ايزر بالتحديد) وخصوصا عندما يتعلق الأمر، كما قلنا، بالنصوص الأدبية ومنها النصوص الشعرية. وإذا ما نظرنا نظرة جديدة لمفهوم التواصل، أي باعتباره آلية تفاعلية، فلن

[48] J. KRISTEVA . **Le texte du Roman** / Mouton / 1976 p: 182 .

يكون هناك مكان للنظرة الخطية للتلقي التبسيطي الذي تمر فيه الارساليةُ الأدبية من جهة واحدة إلى أخرى أي من الكاتب إلى القارئ.

لقد بين زيغفيرد شميدت Siegfried J. Shmidt بواسطة مفهومي، لعبة الأفعال التواصلية و الاقتضاءات مدى تعقيد ظاهرة التواصل بواسطة النصوص بين أفراد المجتمع، فلا يمكن الاقتصار في هذا الصدد على ذلك المفهوم الساذج للتواصل مادامت تشترك فيه :

((كل التكييفات والحدود الخارجية والداخلية والمضامين الشعورية والكفاءات والاستعدادات التي يتورط فها شركاء التواصل عند انخراطهم في لعبة أفعال تواصلية. يتعلق الأمر بالكيفيات الاجتماعية – الاقتصادية – الثقافية، المعارف المرتبطة باللغة والنص والعالم، والمعارف المستخلصة من التجربة، والمشاريع والمقاصد، والاستعدادات السيروية .. الخ))[49]

ويتم التعامل في هذا المفهوم التفاعلي للتواصل كما رأينا مع كل شركاء التواصل على قدم المساواة: الكاتب، النص، القراء، الواقع الاجتماعي والثقافي... الخ

الخلاصة أن نظرية **المقصدية** التامة في كتابة وتأليف الكلام الأدبي باتت اليوم أكثر من أي وقت آخر في أشد الحاجة إلى إعادة النظر، وذلك في ضوء ما حصل من تطور كبير في نظريات القراءة بكل ما جاء فيها من مفاهيم وفي مقدمتها مفهوم **التفاعل** باعتباره مجسِّدا لدينامية فعل القراءة. ونرى أن مفهوم **المحصِّلة** Acquisition بات اليوم من المفاهيم المناسبة التي نراها مرشحة لتكميل وتعديل تصور مفهوم **المقصدية** intentionalité في قراءة الأدب وتأويله.

---

[49] انظر كلام شميدت الوارد في مقال : **نظرية لسانيات التواصل** لزيغفريد شميدت . ترجمة : نزار التجديتي . مجلة علامات في النقد.العدد 37 سبتمبر 2000 . ص: 400.

التفكيكية
منهج نقدي أم آلية للهدم

1ـ خلفيات و خصائص الاتجاه التفكيكي:

ـ مصادر الاتجاه التفكيكي

اعتُبِر جاك دريدا واحدا من أهم "فلاسفة"* أوربا المعاصرين إلى جانب سارتر وميرلوبونتي وميشيل فوكو و التوسر وجاك لاكان، ومعظم فلسفات هؤلاء كانت تقوم بنقد التفكير الوثوقي وتعيد النظر في بناء مفهوم الحقيقة، كما عملت على مراجعة مفهوم التاريخ ومركزية الوجود الذاتي. وعلى العموم فجميعها أسهم في خلخلة ما يسمى **بالمركزية الأوربية** المشيّدة على الثقة الكاملة في القيم المثالية و العقل والعلم.ولقد تزامن ظهور هذا الفكر المتمرد مع واقع جغرافي يحاول أن يتحسس وجوده بعيدا عن هذه المركزية التي تحكمت في العالم مدة طويلة من الزمن، وهو ما عمق شعور الغرب بأن قيمه التقليدية باتت موضع تساؤل من الداخل والخارج على حد سواء.[1]

تعد التفكيكية deconstructivisme آلية لتعرية هذه المركزية في صميم مبادئها الميتافيزيقية والعقلانية والعرقية.إذ كان الغرب ولا يزال متحصنا في فرادة وجوده وعقلانيته، لا ينفعل إلا بذاته ولا يشعر أنه بحاجة إلى ما هو خارج عن كيانه الخاص.[2]

وقد اعتبر دريدا كتابَه **الصوت والظاهرة** من أهم مؤلفاته التي تُبرز العلامات الكبرى التي ترتكز عليها التفكيكية باعتبارها آلية لتفتيت النصوص وإعادة بنائها بطريقة تسير عكس منطلقاتها. إنه قراءة لتاريخ الفلسفة الميتافيزيقية من خلال التركيز

---

* نضع هذه الكلمة بين مزدوجتين، لأن المسألة فيها خلاف بين المنتقدين والمدافعين عن التفكيكية وتبعا لهذا الخلاف تتحدد أيضا أهمية دريدا نفسه بين الفلاسفة.

[1] جاك دريدا "**الكتابة والاختلاف**". ترجمة كاظم جهاد. دار تبقال للنشر.ط: 2. ص: 24- 25.

[2] **الكتابة والاختلاف**، انظر مقدمة المترجم.ص: 26

بشكل خاص على فينومينولوجيا هوسرل. لقد تبيَن لدريدا أن صرامة التحليل الموسوم بالمعرفية الذي قام به هذا الفيلسوف للخطاب، بكل ما كان فيه من دقة وابتعاد عن الفكر المثالي، كان يخفي رغم كل شيء افتراضا ميتافيزيقيا يتجسد في (الحدس) ويُضمر فكرا وثوقيا ينقلب على صرامة تلك المعرفة نفسها.[3]. حاول دريدا إبراز الخلفية الحدسية لفكر هوسرل من خلال بيان الكيفية التي كان يتصور بها فعل الدلالة المنبثق عن **العبارة** expression أي عن **الصوت** voix، فالعبارة وإن كانت إخراجا للمعنى، فإن هذا الاخراج لا يبرح الذاتَ نفسَها فهو موجود أصلا فيها، والخارج هنا لا علاقة له بالطبيعة ولا بالعالم ولا بأي شيء موجود بعيدا عن الوعي، إنه إذا صح التعبير، مدلول يَخْرُج من نفسه ويقع في باحة العبارة ذاتها.[4] والمسألة شبيهة هنا إلى حد كبير بمفهوم المتلقي الضمني الذي يُفترَضُ وجوده بالضرورة في أي خِطاب ذاتي، على أن صوت الذات هو عبارة الخطاب بحد ذاتها، باعتبار أنها إرادةٌ قاصدة تــهَبُ للمعنى بُعدَه الروحاني حسب تعبير هوسرل.[5] وبغض النظر عن أن القراءة التي قام بها دريدا للفكر الغربي كانت انتقادية، فإن فينومينولوجا هوسرل ساهمت وسمحت مع ذلك ببلورة الآليات المعتمَدَة في التفكيكية، فقد استفاد دريدا منها في صياغة مفهوم **الاختلاف** différence، وهو أحد أهم مصطلحاتها، كما استفاد من جملة من الفلاسفة والباحثين وعلى رأسهم هايدغر وفوكو وجيل دولوز Gilles Deleuze (1925 _ 1995)[6]. على أن معظم أفكار هوسرل، بالخصوص، كانت قد ساهمت قبل ذلك وأثناءه في تزويد نظريات التأويل الأدبي ونظريات القراءة بالخلفيات الفلسفية التي أعادت النظر في سلطة الذات في الكتابة وفي مفهوم القصدية، علما بأن المدلول الظاهر لفلسفة هوسرل بدا متجها نحو تحرير اللغة من هذه السلطة. وهنا تكمنُ المفارقة التي يستغلها الفكر التفكيكي من أجل

---

[4] جاك دريدا: **الصوت والظاهرة** ، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل. ترجمة: د. فتحي إنقزّو . المركز الثقافي العربي. ط:1. 2005. ص: 27)

[5] جاك دريدا : الصوت والظاهرة ص: 67

[6] جاك دريدا : الصوت والظاهرة. ص: 9 – 11

إظهار أن الفينومينولوجيا تُعاكس نفسَها رغم نتائجها المبهرة في مجالي التأويل والقراءة الأدبيين.

اعترف دريدا أنه استفاد أيضا كثيرا من هايدغر، إذ رأى أنه لم يكن في وسعه أن يجعل "مشروعه" ممكنا لولا اهتمامه بما كان يُطلق عليه هايدغر "المغايرة بين الكائن والكينونة" أي بين ما هو وجودي وما هو لاهوتي، ويكاد دريدا يشبِّه حالة هايدغر بحالة هوسرل الذي أراد هو أيضا أن يقوض النسق الميتافيزيقي دون أن يتمكن تماما من الخروج الكلي عن نسق الميتافيزيقا[7].

ويبدو أن علاقة دريدا بالفكر الفلسفي السابق والمعاصر له لم تكن هي العلاقة الوحيدة في مجال اهتمامه، فقد ناقش أيضا الاتجاهات الأدبية والمناهج المختلفة وخاصة التحليل النفسي والبنيوية، ويمثل فصل "**القوة والدلالة**" وهو أحد فصول عمله المتميز "**الكتابة والاختلاف**" أهم البحوث التي ناقش فيها هذا المنهج الأخير الواسع الانتشار. فقد نظر دريدا إلى البنيوية التي اكتسحت جميع مجالات البحث، باعتبارها مغامرة متقدمة في دراسة اللغة من حيث زاوية النظر و طبيعة وضع الأسئلة بالنسبة لجميع الموضوعات ومن ضمنها "**هذا الشيء البالغ الغرابة**" وهو الأدب[8]..

يتوسل دريدا في الحديث عن البنيوية بلغة "نقدية" شعرية لنقل الحالة التي كانت عليها عندما اكتشفَتْ قيمة إدراك وفهم الشكل الأدبي، رغم اعتقاده أن النقد الأدبي في كل عصر كان بمعنى من المعاني بنيويا، ولعله يلمِّح هنا إلى اتصال الدراسات الأدبية القديمة الضروري بعلم البلاغة والمنطق والنحو، ومع ذلك لم يكن النقد القديم في تصوره قادرا على الانفصال عن المحددات القَبْليَّة الذاتية والميتافيزيقية، لذا فقد أدرك النقدُ حديثا فقط أن عليه يهتم بالبنية في ذاتها بعيدا عن الجواهر القبْلية. يقول دريدا في هذا الصدد: ((هكذا نفهم هذه النوتة العميقة، هذا النغم المكتـــئب الذي يشف عن نفسه في صرخات الانتصار والحذق التقني أو البراعة الرياضية التي ترافق أحيانا بعض

---

[7] جاك دريدا : **مواقع** (**حوارات**. ترجمة وتقديم فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. 1988. ص: 15 - 16)

[8] جاك دريدا " **الكتابة والاختلاف** ". ترجمة كاظم جهاد. دار تبقال للنشر. ط: 2. ص:131.)

التحليلات المدعوة "بالبنيوية"))[9]، يتصور دريدا أن البنيوية حينما تُبرزُ البنيات وترسمها أثناء تحييدها للمعنى تصبح ((مثل معمار مدينة غير آهلة عصفت بها عاصفة واختزلتها كارثةٌ طبيعية أو فَـــنِّية إلى هيكلها وحده...))[10] وفي موضع لاحق يقول ((إنه لفي حقب التخلع التاريخي، عندما نكون مطرودين من "الموضع" يتنامى من تلقاء نفسه هذا الولع البنيوي الذي هو في آن واحد ضرب من "السعار" التجريبي والتخطيطية المتكاثرة..))[11]. ويلاحظ دريدا، مع ذلك، أن الاهتمام بالشكل وإبعاد الموضوعات أي إبعاد أثر الكلام والمؤلفين لم يجعل البنيوية في مأمن من الوقوع في الميتافيزيقا. ويشير في البداية إلى أن اضطرار البنيوية للحديث عن المنظور الكلي المنظّم للعلاقات القائمة بين جميع العناصر الشكلية داخل النصوص، والمنظور في نظره له طبيعة "تساؤلية وكُلّيانية"، يفتحُ المجال للحديث عن **الأصل المنظم الغامض**[12]. وقد أعطى المثال فيما بعد بـــممارسة جان روسي للتحليل البنيوي في كتابه "**الشكل والدلالة دراسات حول البنيات الأدبية** (1963) **من كورنيه إلى كلوديل**" الذي جمع فيه بين الشكل والمضمون وتحدث عن الخلق والإبداع والتعبير والتصور والرؤية، وكلها أشياء تحيل في نظر دريدا الى جذر ذاتي، هذا فضلا عن الحديث عن مفهوم المخيلة الذي يتوسط بين "الروح والنص" كل هذه المصطلحات وخاصة مفهوم **المخيلة** تتجسَّدُ من وجهة نظر دريدا في "**أصل غامض**" يقف خلف تلك الرسومات والتخطيطات البنيوية المجردة التي قدمها جان روسيه Jean Rousset (1910 - 2002) في أعماله النقدية.[13] ومثلُ هذا التصور للمخيلة القادرة رغم خفاء حقيقتها، على توحيد الشكل والمضمون، موجودٌ أيضا في نظر دريدا لدى الفيلسوف كانط Kant في كتابيه **نقد العقل الخالص ونقد**

[9] Jacques Derrida: **L'ecriture et la différence.** Essais :.Editions. du Seuil 1967 p : 9 .

[10] Ibid : 11

[11] Ibid : 12

[12] "Ibid : 13 وقد اعتمد دريدا على رأي حان بيير ريشارد لتوضيح الأفكار الواردة هنا. انظر أيـــضا النسخة المترجمة من كتابه : **الكتابة والاختلاف**. مرجع مذكور) ص: 136

[13] جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**. (النسخة المترجمة) انظر على الخصوص ما ورد في هامش هـــذه الـــصفحة الموالية من تلك المصطلحات المستخدمة في تحليلات جان روسيه. ص: 136.

ملكة الحكم، فكانط ينظر إلى المخيلة باعتبارها ملكة خلاقة غير قابلة للتجلي أمام الأبصار، كما أنها نوع من الحرية التي لا تبرز للعيان إلا من خلال آثارها، أي من خلال المادة التي تزخر بها الطبيعة. وهكذا ترسمُ حرية المخيلة ((مخططاتها الأولية من دون حاجة إلى المفهوم. هذا الأصل الملغز للعمل بما هو بنية ووحدة غير قابلة للفصل – وبما هو موضوع للنقد البنيوي – هو بحسب ما كان يراه كانط "الشيء الأول الذي يجب أن يتركز عليه انتباهنا))[14] ".. هكذا يرى دريدا أن روسيه في دراساته البنيوية يستبدل الكشف الأفلاطوني المستند الى الالهام بقوة إنسانية خالقة ذات حرية مطلقة. في هذه الحالة يتحول الفعل الأدبي إلى ارادة للكتابة. وحيثما تكون هناك ارادة سابقة، فإن بنية الكتابة تحتفظ ضمنيا بأثر المتكلم أي بالتحديد المسبق للمدلولات في ذهن الذات.[15] وهذا يعني في نهاية المطاف أن دريدا يجمع بين البنيوية والفلسفات التي حاولت انتقاد مبدأ اللوغوس دون أن تكف بالضرورة عن الوقوع في "فخه". أي أنها جميعا خاضعة في خلفياتها العميقة للمنطلقات ميتافيزيقية.

إن انتقاد البنيوية وجعلها ترتد، رغم كل المظاهر العقلانية والعلمية التي اعتمدتها، إلى تصور ميتافيزيقي وتجريدي، لم يمنع دريدا مع ذلك من القول بضرورة تبني المبدأ البنيوي في ممارساته التفكيكية للنصوص، إلى الحد الذي نستطيع معه القول بأنه رسم أحيانا للنص والخطاب مظاهر بنيوية وسيميائية وتناصية تكاد تكون واضحة المعالم ((فسواء كان الأمر متعلقا بالخطاب الشفوي أو المكتوب، فإن أي عنصر لا يمكنه أن يشتغل كدليل دون الإحالة إلى عنصر آخر لا يكون هو نفسه حاضرا حضورا بسيطا. هذا التسلسل يجعل من كل عنصر (وحدة صوتية كان أو خطية) متكونا انطلاقا مما يوجد فيه من العناصر الأخرى من السلسلة أو النسق. إن هذا التسلسل أو النسيج هو النص الذي لا يُنتِج نفسَه إلا من خلال تحويل نص آخر، ففي العناصر والنسق لا شيء

---

[14] **1967 . p : 13 - 14** : L'ecriture et la différence. **Essais .Editions du Seuil Jacques Derrida**

[15] جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ص: 143-145

يكون أبدا عَدَماً أو حضورا أو غيابا بسيطا، إذ لا وجود كُلِّيَّةً إلا للاختلافات ولآثار الآثار.))[16]

هكذا نرى كيف استطاع دريدا رغم انتقاداته السابقة للبنيوية أن ينطلق من المبدأ البنيوي والسيميائي ثم المبدأ التناصي لكي ينتقل بعد ذلك الى مشارف المبدأ التفكيكي في محاولته لتعريف الخطاب الشفوي و الكتابي على السواء. وهذه في الواقع من الحالات النادرة التي يلجأ فيها دريدا إلى خطاب على قدر كاف من الوضوح لتأسيس تصور ما عن التفكيك الذي لا ينفصل كليا في نظرنا عن التصورات السيمائية والبنيوية والتناصية لتعريف النصوص. كما أنه ليس بعيدا كما سنرى عن حركات التأويل والقراءة التي ازدهرت في النقد الحديث والمعاصر.

بعد هذا بالذات سنرى دريدا يَصِلُ جميع المعطيات البنائية والسيميائية بأحَدِ أهم مفاهيم التفكيكية وهو مفهوم **الاختلاف** وما يلْتَبِسُ به من مفاهيم أخرى مثل **المغايرة** "différance" **والتباعد** divergence **والتأجيل** remisage فيقول: ((...إن اختلافا كهذا يتم تبعا لمبدأ الاختلاف نفسه، الذي يفرض ألا يشتغل أي عنصر أو يدُلّ، ولا أن يأخذ معنى أو يمنحه إلا بالإحالة إلى عنصر سابق أو لاحق، وذلك تبعا لاقتصاد خاص **بالآثار** traces. إن الطابع الاقتصادي للمغايرة هذا، وهو يلجأ إلى إعمال حساب لا واع داخل حقل قوي معين، يظل مرتبطا ارتباطا حميما بالطابع السيميائي. إنه يؤكد أن الذات المتكلمة والواعية، هي أولا رهينة الاختلافات وحركة المغايرة، إنها لا تتشكل في المغايرة إلا بانقسامها وبتباعدها الفضائي وبـــ "تأجيلها" واختلافها.))[17].

ـغموض-التصورالتفكيكي-:

يُشيِّد دريدا في كثير من الحالات عوالم من الأفكار المتعاقبة دون أن يزودنا بما فيه الكفاية بوجوه وعلامات الترابط القائم بينها، ونظرا لأنه يفاجئنا أحيانا بعلاقات مفهومة وذكية، فإننا نظن ربما عن خطإ أن الغموض الذي يكتنف أبحاثه، وراءه ذكاء مفرط قد يفوق ذكاء كل المتلقين. وحتى لا نشكك كثيرا في قدراتنا على الفهم والتمثل

[16] جاك دريدا : مواقع (حوارات) مرجع مذكور. ص: 29).

[17] جاك دريدا: مواقع (حوارات) مرجع مذكور. ص: 31

علينا أن لا ننسى ذلك العدد الهائل من الباحثين والفلاسفة الذي وصفوا كتاباته بالغموض والالتباس والهروب إلى الاستعارات.

وفي المقدمة التمهيدية لترجمة مؤلفه: "**الكتابة والاختلاف**" وردت الملاحظة التالية المتعلقة بالغموض الذي يكتنف طريقة دريدا في تبليغ مضامين آرائه، فحتى وإن كان قد قام بجهد كبير في شرح الفلسفات الميتافيزيقية وتوضيح مُستغلقات "علم الظواهر" فإنه لم يسلم أبدا من الغموض في محاولاته الخاصة لعرض أفكاره الجديدة في التفكيك. لذا يتحسر كاتب المقدمة على التناسق الذي نجده في معاني ابن رشد وتناظم طرائق ابن سينا، وكأنه يشير ضمنيا إلى النقص الحاصل في عمل دريدا من حيث التناسق والتنظيم.[18]

ومن جهة أخرى انتقدت مترجمةُ كتاب دريدا "**في علم الكتابة**" منى طلبة هي وزميلها أنور مغيث الذي شارك معها في الترجمة، تلك الطريقة التي كان يعبر بها دريدا عن أفكاره. ومما ذكرته المترجمة على الخصوص: أن صعوبة فهم أفكار دريدا تعود بالذات إلى الكتابة المبهمة المراوغة وإلى اعتماد أسلوب مُفرط في بلاغيته، بالإضافة إلى استخدام صيغ المفارقة واللعب بالكلمات مع كثرة المفردات المستحدثة في كلامه.[19]

ولعل الطابع الشعري لكتابته يمثل أحد العوامل الأساسية لغموض أفكاره، وقد اعتبر دريدا اللغة الشعرية وسيلة أساسية لممارسة التفكيك والتعبير عن أفكاره: فالعملية التفكيكية لها بعد شعري وهي في نهاية المطاف نوع من البويطيقا حتى وإن كانت النصوص الخاضعة للتحليل ذات طابع فلسفي، والاتجاه التفكيكي يزاوج بهذا الشكل بين النقد الأدبي والتحليل الفلسفي، لأنه يبحث دائما عن تلك النصوص الأدبية التي تحتوي على مضامين فلسفية. ومنها على سبيل المثال: قصيدة نثرية لبودلير بعنوان العملة الزائفة la fausse monnaie وقصيدة موريس بلانشو وعنوانها: لحظة مَوتيَ l'instant de ma mort، هذا بالإضافة لقراءته أعمالا لأرطو و ملارميه وإدكار ألآن بو و جيمس

---

[18] جاك دريدا: "**الكتابة والاختلاف** ترجمة كاظم جهاد. انظر على الأخص المقدمة التمهيدية بقلم: د. محمد علال سيناصر. دار تبقال . ط: 2. 2000. ص: 7)

[19] جاك دريدا: **في علم الكتابة**. ترجمة المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2005. انظر المقدمة الأولى للمترجمة منى طلبة على الخصوص ص: 15.

جويس وشكسبير، ويُطرَحُ التساؤل هنا عن السر الذي جعل التفكيك رغم ميله إلى التعقيد الفلسفي يروج في مجال النقد الأدبي وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية فيتمُّ الجواب عن ذلك بأن التفكيك يحتوي على مصطلحات كثيرة ذات قدرة فائقة على الحركة والتناور مثل: **الإرجاء** remisage **والتكرار** itération **والاختلاف** (différance)différence **والتشتت** dissémination وهي مصطلحات مرنة وقابلة للانفراط والتطوير.[20] كما يُعزى الترحيب بالتفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية إلى أن هدفها الأساسي هو تقويض النزعة المركزية الأوروبية التي تجلت في مبادئ العقل والقيم المثالية ذات الأساس الميتافيزيقي، بغض النظر عن تعقيدها أو بساطتها[21]، هذا فضلا عن أن التفكيك يحمل خلفيات فكرية تتلاءم مع إرادة القوة والهيمنة، كما سنرى لاحقا.

ويميل دريدا إلى القول مع ذلك بأن جميع نصوصه التحليلية لا تنتمي لا الى السجل الفلسفي ولا إلى السجل الأدبي، وإنما تحيل إلى قطيعة معهما وإلى استراتيجية أو لعبة من لعب المناورة.[22] ومن الواضح أن لعبة التناور دائما تكون على قدر كبير من الالتباس والغموض. في هذا السياق أشار دريدا بنفسه إلى أن اعتناءه بممارسة التفكيك كان أكثر بروزا من تخصيص الحديث عنه، بمعنى أن التنظير للتفكيك لم يكن من أولوياته، بل كان يريد أن تكون ممارسته أكثر هيمنة في معظم مؤلفاته. والجانب الأساسي في هذه الممارسة كان هو إتقان الانصات للغة أخرى إي إلى فكر آخر وتعرية طبقات هذا الفكر ومفرداته وتراثه وبيان أصالته ومسارات نشأته. وهذا ما يُشار إليه بالتماهي مع الفكر المدروس وإظهار أهميته قبل مفاجأتنا بأن هذا الفكر كان يخفي في خلفياته العميقة مواقف معاكسة لذاته، بمعنى أن التفكيك كان يبطن دائما نيات هادمة

---

[20] جاك دريدا : **في علم الكتابة**. مرجع مذكور. انظر مقدمة المترجمة منى طلبة .ص: 26 - 29)

[21] انظر جاك دريدا : وخاصة الاشارة إلى الهدف الذي رسمه دريدا للتفكيك. وقد ورد ذلك في توضيحات مهمة بمقدمة المترجم أنور مغيث.ص: 46- 47.

[22] جاك دريدا : **مواقع (حوارات** مرجع مذكور . ص: 68 وانظر أيضا ما قيل عن الطابع البلاغي والغامض لكتابة دريدا ودوره في انتشارها وتعددية مدلولاتها رغم ما تفرضه الكتابة الفلسفية من صرامة منطقية في التعبير : Christian Vandendorpe. **Rhétorique de Derrida.** Article publié dans Littératures (McGill), no : 19, hiver 1999, p. 169-193.

لكل ما كان يتماهى معه أو يشيده فيما سبق من التحليل.[23] ومن الواضح أن جميع المفاجآت التحليلية في أعمال دريدا التفكيكية كان يقف وراءها دائما عامل الالتباس أي غياب الوضوح الذي نجده عادة في كل نظرية أدبية تزيح ماقبلها أو فلسفة تمثل تصورا جديدا للعالم دون تقديم البدائل، فما يُقدِّمُ لنا دريدا هو ممارسات "تحليلية" خاضعة في معظم الحالات للتقلبات المزاجية للمحلل، أي إلى ماسماه تشتيت الدلالة، وهذه هي حاله في معظم أعماله وتحليلاته.

- خصائص التفكيك:

وإذا كان دريدا يتمظهر بأنه مخلص أشد الاخلاص للنصوص التي يقوم "بقراءتها" فإنه لا يلبث أن يتحول إلى ممارسة "العنف" ضدها.[24] إنه تعاملَ مع النصوص الفلسفية الكبرى التي حظيت بإعجابه بسبب ما بدا له فيها من تناسق ووثاقة، لكنه في نفس الوقت عمد الى النبش في بعض أركانها الهامشية إلى أن أتى عليها رويدا رويدا من أساسها. يقول: ((إنني بهذه اللعبة أحاول بكل الصرامة الممكنة أن أحترم اللعبة الداخلية المقنّنة لهذه الوحدات المعرفية الفلسفية، وذلك بجرها إلى الانزلاق طوعا إلى نقطة لا مُلاءمتها non –pertinence أي إلى نقطة فراغها وانغلاقها.))[25]

نرى مثلا أن مناقشة دريدا لرسالة روسو في أصل اللغات تَستخدمُ نفسَ الطريقة التي استخدمها النقادُ الموضوعاتيون والمؤولون المتأثرون بهوسرل، فهو يناقش الموضوعات وتشعباتها والعلاقات القائمة بينها والوحدات الفكرية التي تؤول إليها، وإلى جانب ذلك يُقلّب وجوه التفكير على جميع جوانبه بما يضاهي التحليل الفلسفي ويستخدم لعبة مزدوجة ماكرة تجمع بين التماهي مع مضمون الرسالة وتقويضها في الآن ذاته.[26] إنه كان قادرا على أن يجمع بأعجوبة محيرة بين نقد التماهي والمعالجة السيميائية الموضوعاتية والتأويلية، وهذا ما جعله يبدو أحيانا لا هو مع الرفض ولا هو مع التبني أو

---

[23] جاك دريدا : **الصوت والظاهرة**. مرجع مذكور . ص: 20

[24] انظر جاك دريدا : **مواقع (حوارات)** مرجع مذكور . ص: 13.

[25] جاك دريدا : **مواقع (حوارات)**. ص: 12

[26] انظر تحليلاته للرسالة، وخاصة ما هو واردُ في كتابه: **في علم الكتابة**. مرجع مذكور. ص: 358 – 361

الحياد، إنه مع **البعثرة والتشتت** dissémination. ألم يلقبه كثير من منتقديه بالعدمي والسوفسطائي؟

يرى دريدا من جهة أخرى أن ممارستَه التفكيكية في قراءة النصوص الأدبية والفلسفية مجرد "**عملية نصية**" وحيدة وذات طابع "**اختلافي**" لا يوجد لها منطلق إطلاقي، كما أنها تضيع كلما تقدمتْ في قراءة نصوص متعددة، إشارة منه إلى العلاقات التي كان يحاول إقامتها بين نصوص أدبية وفلسفية تبدو من حيث مظاهرُها بالغة التباين. والأهم من هذا كله أن هذه **العملية النصية الاختلافية** لا تحيلنا في نهاية الأمر– إن كان للأمر نهاية بالفعل– إلا إلى نفسها، وكأنها تدور حول خطابها لا غير.[27]

ويستخدم التفكيك أحيانا أسلوب التلخيص الشارح، وهو في هذه الحالة لا يختلف في نظرنا عن النقد الكسول الذي يعتمد بشكل "طفيلي" على مضامين النصوص الأخرى من أجل بناء خطابه الخاص. فما يفعله دريدا على سبيل المثال بالنسبة لدراسة بعض كتابات جان جاك روسو مثلا، هو إعادة عرض أفكار روسو نفسها بواسطة خطاب ناثر أو شارح، هذا فضلا عن الرجوع المباشر إلى أقواله وإثبات مقاطع منها في كلامه تطول أو تقصر، وهذا الاجراء في جميع الأحوال يزيد نصَّه حجما.[28] على أن ما يُنقذ كتابات دريدا من الملل الذي نجده في الدراسات التلخيصية هو اتخاذها هذا الموقف المتذبذب المدعَّم بشعرية الأسلوب. فهل يكون لتلك الحيرة الدائمة لدى القراء، تجاه أغراض دريدا الخفية في العرض والتعليق على السواء، سحرها الخاص عليهم؟

ومع ذلك كله فإن الخطاب النقدي التفكيكي الذي أقامه دريدا حول رسالة روسو في أصل اللغات وغيرها من النصوص، يبدو غارقا في نصه أي غارقا في موضوعه، ومن شدة اختناقه في عوالم النصوص نراه يصعد بين الحين والآخر إلى الأعلى ليلتقط أنفاسه ويُلوِّح لنا بيديه علامة على أنه لا يزال يُقاوم فيها غرقه المحتوم.

لابد من الإشارة أيضا إلى أن الطابع العام الذي مَيَّز عملية تفكيك النصوص الأدبية والفلسفية عنده يقتضي حسب رأيه التركيز على المكونات الفكرية الداخلية،

---

[27] انظر كلام جاك دريدا ، فهو يؤكد بنفسه كل ما ذكرناه في كتاب : **مواقع (حوارات)** ترجمة وتقديم فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. 1988 . ص: 10.

[28] انظر النصوص المطولة لاستشهاداته من روسو في كتابه: "**في علم الكتابة** " مرجع مذكور. ص: 414 – 415 .

غير أننا نراه في بعض الحالات وخاصة عند تحليله لبعض رسائل جان جاك روسو يلجأ إلى ما هو خارج النص من أجل تعزيز نتائج عمله التفكيكي، وهو يقوم في هذا الصدد بعمل شبيه إلى حد كبير بما قام به غولدمان في تحليله لمسرحية أندروماك لراسين حين استنجد بالفكر المسيحي الجانسيني لفهم العلاقات والمواقف الماثلة في هذا النص المسرحي.[29] علما بأن دريدا لجأ أيضا عند دراسته لرسالة روسو في أصل اللغات إلى كتاب آخر لنفس الكاتب وهو **الاعترافات** من أجل إلقاء مزيد من الضوء على الرسالة نفسها.[30] ولم يكن دريدا في الغالب يصل إلى مرحلة التفسير التي كان غولدمان يَبلغُها، وإنما كان يكتفي بتشعيب تحليلاته ومقارناته بقصد إظهار مهارات كاتب النص وفي نفس الوقت تهافت الأساس الفلسفي الذي تقف عليه تلك المهارات. وكان اللجوء إلى المنطق والحجاج والسجال وتقنية التحقيق وسائل أخرى مدعِّمة لمساره التفكيكي.[31]

وإذا كان دريدا لا يلجأ إلى التفسير، كما أشرنا، فإنه غالبا ما يقوم بتأويل الأعمال واستخراج مدلولاتها "**العميقة**" التي عادة ما تكون معاكسة لما يعلن عنه خطابها في الظاهر. ومما قاله في هذا الصدد. ((هناك بالضرورة مغزى عميق **للرسالة** يُسوِّغ معمارها، وهذا ما يجعلنا نهتم بالرسالة. ولا ينبغي أن نخلط بين معنى هذا المعمار وبين النوايا المُعلنة)).[32] ومن نماذج تأويله ما ذكره بخصوص رسالة روسو دائما: ((لقد قال روسو ذلك دون قصد، فما أراد أن يقوله هو أن الحادث العارض عارض، والكماليات كماليات والخارج خارج والشر مكمِّل، كما أن المكمل كمالي. كما أراد أن يقول إن المكان يوجد خارج الزمان... الخ))[33]

---

[29] انظر كتاب: .Lucien Goldmann: Le Dieu caché. Gallimard. 1979.p: 156

[30] (انظر اعتراف دريدا بالرجوع الى ما هو خارج النص في عملية تفكيك النصوص في معرض تحليله لأعمال روسو في كتابه" في علم الكتابة" مرجع مذكور ص: 361)

[31] جاك دريدا في علم الكتابة ص: 362-364. أما الإشارة إلى استخدام السجال فقد جاءت مباشرة على لسان دريدا في نفس الكتاب .ص: 426.

[32] جاك دريدا : في علم الكتابة" .ص: 367

[33] جاك دريدا : في علم الكتابة. ص: 376

يحار القارئ مع ذلك وهو يتابع تحليلات دريدا لأعمال روسو وخاصة رسالته في أصل اللغات، لأن تعليقاته في هذا السياق تدل تصريحيا وضمنيا أنه شديدُ الاعجاب بفكره وعمق فهمه للخلفيات النفسية للغة، إذ نراه يعيد صياغة أفكاره وتبيان العلاقات الموضوعاتية الكامنة وراءها، لكنه عندما يشير إلى المتعارضات الكامنة فيها وخاصة التعارض بين معطيات الطبيعة **والعقل الأول" اللوغوس**"logos والمكملات الضرورية وغير الضرورية، نراه يوجه نقدا لاذعا لهذه الخلفية الميتافيزيقية لفلسفة الكاتب. وخلقُ التباس من هذا الصنف هو ما جعل خصوم التفكيكية يشككون في النوايا الحقيقية الكامنة وراء اتجاه يحلل النزعة المركزية الأوربية الماثلة في فكر روسو وغيره من الفلاسفة و الأدباء بمتعة واندماج نادرين وينتقدها دون أن يقدم بدائلها الممكنة. والأغرب من ذلك أنه يعود حينا آخر إلى الاعتراف بصعوبة الانفكاك من الميتافيزيقا: وأثناء تعبير دريدا عن هذا الخليط من المواقف المتعارضة في تفكيكه يبدو في نظرنا مع ذلك مثل المنوم المغناطيسي البارد الأعصاب والواثق من نفسه وهو يمارس تأثيره على قرائه مثلما يفعل المنوم بمرضاه، ولا شك أن مرد هذه الخصوصية الآسرة في كتاباته راجعٌ بالأساس إلى الجمع على صعيد واحد بين الإقناع والحجاج والغموض واللغة الشعرية الملتبسة. ولعله كلما كان هناك نقص حاصل في جانب الاقناع على الخصوص في أي اتجاه نقدي أو فلسفة الا وكان الالتباس واللغة الشعرية قادرين على تغطية هذا النقص وضمان استمالة القراء ولو بالاكتفاء بتوليد الحيرة لديهم.

وعلى العموم فإن معظم خصائص الاتجاه التفكيكي التي أشرنا إليها كانت في خدمة هدف واحد وهو جعل القراءة التفكيكية تقف دائما ضد كل المحاولات المتعالية والغائية في النصوص الفلسفية والأدبية، أي ضد التاريخ باعتباره معنى من المعاني أو قيمة من القيم. ودريدا يشير في غير موضع إلى أن " منهجه " ظل على الدوام متربصا بكل أنماط التصور الميتافيزيقي للتاريخ.[34]

[34] جاك دريدا : **مواقع (حوارات)** مرجع مذكور . ص: 50

2) المصطلح واستراتيجيات التحليل

- أهم مصطلحات التفكيكية:

* مصطلح **التفكيك** déconstruction: وهو التعبير اللاتيني المستخدم من قبل دريدا للدلالة على نوع من القراءة تشتغل من داخل النصوص الفلسفية أو الأدبية على خلخلة أبنيتها المعتمدة على الثنائيات الضدية مثل الصوت والصمت، الخير والشر، اللسان والكتابة، الدالّ والمدلول، المحسوس المعقول، التعاقب التزامن، السكون الحركة.. الخ وبيان أن هذه الثنائيات ذات علاقة تجاذُبية قائمة بين قطبيها وهو ما يلغي مركزية أحدها وهامشية الآخر ويضع القطبين معا في وضعية حاجة أحدهما للآخر، أي في وضعية **مُغايِرَة** لذاهما، فالصوت في حاجة ضرورية للصمت والعكس صحيح، وكذلك الشأن بالنسبة لجميع الثنائيات الضدية الأخرى. وقريبٌ من مصطلح التفكيك:

* مصطلح **الهدم** destruction وهو من وضع **مارتان هايدكر** Martin Heidegger 1889- 1976، ويعني النقض المنهجي للبداهات التي تتماهى مع الأصول[35].

ويمكن الحديث هنا أيضا عن **الثوابت والمتغيرات**، وعن مفهومي **الطبيعة والمكمل** الذين جعلهما دريدا محورا أساسيا في تفكيكه لمعظم النصوص الفلسفية والأدبية التي تناولها بالتحليل.[36] ومعلوم أن الفلسفات ذات الأساس الميتافيزيقي كانت تَعتبِرُ الطرفَ الثاني من الثنائيات الضدية المذكورة مُكملا أو مُتغيرا من المتغيرات بالقياس إلى الطرف الأول من تلك الثنائيات. ويبدو من الناحية " المنطقية" أن وجود المكمل شرطٌ لوجود كل ما هو طبيعي، ولا يمكن للطبيعي أن يَبرُزَ أو يُثبتَ حضورَه إلا بمكمله. والتفكيكية تريد أن تجعل إلغاء التمييز المطلق بين تلك الثنائيات وسيلة لإضفاء "المشروعية" على نوع من الالتباس بينها وتشتيت دلالاتها بالنسبة لسُلّم القيم الانسانية.

وإذا عدنا إلى مصطلح **التفكيك** déconstruction نجده يتألف من بادئة تعني النفي، ومصدر معناه البناء، ولكن المعنى العام لهذا التركيب هو التقويض، إن كان يشار إلى أن استخدامَ دريدا للكلمة يدل على الهدم والبناء معا دون الحاجة إلى تغليب طرف

---

35 جاك دريدا : الصوت والظاهرة . ص: 19

36 جاك دريدا الكتابة والاختلاف، انظر مقدمة المترجم على الخصوص, ص: 12.

على آخر وإذا ماكان التفكيك يُنقِضُ ويُقيمُ جديدا، فإن ما يقيمه يبقى دائما خاضعا هو أيضا للهدم.[37]

أما الباحث أنور مغيث في مقدمة ترجمته المشتركة لكتاب **في علم الكتابة** لــدريدا فيرى أن ((سعينا للوقوف على تعريف محدد [للتفكيك] ربما يتعارض مع فكرة التفكيك نفسها التي تهدف إلى خلخلة التعريفات المحددة.. ويمكننا النظر إلى التفكيك بوصفه مسارا أو عملية أو حدثا يقع، بحسب تعبيرات دريدا.))[38]. وهنا نقف في الواقع على عمومية تعريف التفكيك إلى حد اعتباره مجرد حدث ما، وهذا أساس الالتباس في أفكار دريدا. ومن المهم التنبيه هنا إلى الاختلاف الحاصل بين مترجمين لكتاب واحد من كتب دريدا في فهم الدلالات الفعلية لمفهوم التفكيك. وعلى العموم ستتضح أبعاد التفكيك المتباينة كلما تقدمنا في الكلام عن التفكيكية. كما ستتضح لنا اختلاف مترجميه ودارسي أعماله في تحديد أفكاره الواردة في أعماله الكثيرة.

* **التشَتيت** dissémination: وهو أحد أهم المصطلحات المعتمَدة من قبل دريدا في قراءاته التفكيكية. والمشكلة القائمة في تعريف دريدا للتشتيت راجعة كما أكدنا سابقا إلى أنه يلجأ إلى الاستعارة والكلام العام كلما طُلب منه تحديد مفهوم أو مصطلح من مصطلحاته التي تشكل علامات بارزة في خطابه. لذا نراه يجيب عن سؤال حول مدلول **التشتت** بقوله: ((إن التشتت لا يعني في نهاية المطاف شيئا ولا يمكن جمعه ضمن تعريف واضح...وإذا كنا لا نستطيع أن نلخص التشتيت أي المغايرة الذرية... فذلك لأن قوة وشكل ظهوره تفقأ الأفق الدلالي.))[39]. ونحن نرى أن العبارة الأخيرة "تفقأ الأفق الدلالي" تبدو في الواقع خارجة إلى حد كبير عن لغة النقد والتنظير، وهي لا تضيف شيئا آخر إلى المعنى الذي يمكن أن توحي به المدلولات المعجمية لكلمة (تفقأ) مع بقاء مجال واسع للغموض في جميع الأحوال. وفي موضع آخر لاحق لما سبق، نراه يتجه

---

[37] يبدو أن هذه الترجمة غير دقيقة لمصطلح دريدا لان المقابل الفعلي للتقويض هــو destruction وهنــاك اختلاف كبير في المعنى بين التقويض والتفكيك . وكل ما ورد هنا بين قوسين وما قبله يعبر عن رأي مترجمة كتاب دريدا " **في علم الكتابة**" مرجع مذكور . انظر مقدمة المترجمة منى طلبة.ص: 20

[38] **في علم الكتابة**. مرجع مذكور . انظر مقدمة المترجمة منى طلبة .ص: 40

[39] انظر جاك دريدا : **مواقع** (**حوارات**) مرجع مذكور . ص: 45 .

نحو محاولة تحديد الممارسة التشتيتية واصفا إياها بأنها مقاومة مزدوجة وميثولوجيا بيضاء وإعادة مَسْرحَة للمنطلقات الوهمية والمفردات التقديمية وكل العناوين والتعليقات التي توجد في النصوص. والهدف الأساسي كما قال هو "**فصل رأس النص عن جسده**"، لذا يرى أن التشتيت هو تعدد توليدي غير قابل لإجراء أي اختزال، إنه شغب يعمل على إيقاع أكبر قدر ممكن من الخسار والشروخ في النص، ويقف دون انغلاقه أو إضفاء أي شكلنة تامة عليه.[40] ولا تزيد هذه "التوضيحات" المُقدَّمة كما نرى الأمر إلا غموضا بسبب اللغة الاستعارية المستخدمة في موضوع نقدي يتطلب عبارات محددة ودقيقة.

وإذا ما نظرنا إلى الكتابة، من زاوية نظر دريدا، في ارتباطها بمدلولات **التشتت والبعثرة** dissémination **والتكرار** itération، نجد أن الذات حالما تنخرط في الكتابة لا تكون ضامنة للسيطرة الكاملة على معجمها ولا على أبعاد ورصيد مفرداتها التاريخي، لذلك فقد يكون كلام الذات دالا أكثر بكثير مما كانت الذات تفكر فيه[41]. ومن طبيعة كتابة الذات أنها تلجأ عن وعي أو لا وعي إلى تشتيت خطابها عبر الصلات المعقدة بين الأساليب والأفكار والنصوص والإحالات التراثية والثقافية المتعددة، عندئذ تصبح مهمة المفكّك هي أن يحاول الوصول أولا إلى النسق الظاهر الذي من المفروض أن يكون مُعبرا عن القصدية المباشرة للنص، وبعد ذلك يبدأ في عملية التفكيك بناء على تناقضات وتعارضات المكونات النصية ذاتها. والهدف الأساسي دائما من هذه البعثرة هو إظهار الطبيعة المتشتِّتة للنص رغم مزاعم القصدية والانسجام في الخطاب وقيامه على المعنى الواحد، وهي مزاعمُ ظلت سائدة في نظره زمنا طويلا.

*** الاختلاف** (différence différance): يشرح دريدا مفهوم الاختلاف في إطار كلامه عن الصوت والظاهرة في الفينومينولوجيا لدى هايدكر اعتمادا على الفارق الأساسي بين حالتين متعارضتين، لكنهما في نفس الوقت متكاملتين، بحيث لا يمكن أن تستغني الواحدةُ منهما عن الأخرى، فالصوت باعتباره يمثل هوية الحضور الذاتي للمتكلم في حاجة إلى الصمت إي إلى نقيض الصوت، وهذا في حد ذاته إشارة إلى

---

[40] جاك دريدا : **مواقع (حوارات)** مرجع مذكور . ص: 46

[41] جاك دريدا : **في علم الكتابة** . مرجع مذكور. انظر مقدمة المترجمة منى طلبة على الخصوص .ص: 24

ضرورة اللاذات أي إلى ضرورة الغياب لتأكيد الحضور الذاتي. وهكذا فالذات محتاجة لإثبات حضورها بوجود غيابها أيضا، إنها إذن تعيش على الدوام حالة اختلاف دائم عن نفسها كلما أرادت أن تثبت حضورها.[42] وقد نُظر إلى الصوت دائما في الميتافيزيقا على أنه تعبير خالص عن الحضور الكلي للذات من أجل ذاتها، بمعنى أن الصوت ليس في حاجة إلى الصمت لاثبات حضوره. ولهذا السبب قيل بأن **الصوت** هو ذلك الدليل الأصلي الذي يتمتع بالشرف الفينومينولوجي الدال على حضور الذات لذاتها، إنه يعبر عن بنية الدال الباطني المحض[43]. وقد جاءت التفكيكية بمفهوم **الاختلاف** كما رأينا لتبيان بطلان هذا الزعم الميتافيزيقي حسب تصورها الخاص.

ويمكن أن نلاحظ أن معظم مصطلحات التفكيكية تدور حول هذه النقطة المتعلقة بالثنائيات الضدية ومحاولة خلخلة فكرة التعارض القائم بينها من أجل إظهار زيفها، إن لم نقل الدعوة إلى إلغائها. ولقد أكدنا سابقا أن دريدا يرى أن ما يُعتَبرُ أصليا في الثنائيات الميتافيزيقية التفاضلية لا يمكن أن يمتلك أصليته إلا بوجود ما هو نقيضٌ له أو خارجٌ عنه أو امتداد له، الشر مثلا نقيض الخير والكتابة امتداد للكلام وحيث أن الطرفين الأصليين (الخير والكلام) لا يمكن تصور وجودهما بدون ما يقابلهما من قيم غير أصلية، فإنه سيكون لدينا في الواقع افتقار متبادَل لبعضهما البعض. (فمفهوم الشر لا يمكن أن يُدرك إلا بوجود مفهوم الخير والعكس صحيح) وهذا يعني أن أحدهما "ملوث" بالآخر حسب ما يُفهم من آراء دريدا" فالأصل يبتعد عن أصليته في اتجاه ما هو فرعي والفرع يبتعد عن فرعيته في اتجاه ما هو أصلي". في هذه الحالة يتحول الوجود المطلق إلى وجود تاريخاني بالنسبة لكليهما، لأن الوجود هنا لم يعد وجودا في الذات وللذات بل وجودا بالذات وبغير الذات،وهذا يتطلب الزمنية بالضرورة. هنا يأتي مصطلح **الاختلاف** différance مجددا ليُجسد مغايرة الأصل عن أصليته بإحالته الضرورية على مُكمِّله أو نقيضه والعكس كما قلنا صحيح. ويذهب مُترجم كتاب "**الكتابة**

---

[42] جاك دريدا : **الصوت والظاهرة**، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل. ترجمة : د. فتحي إنقزّو. المركز الثقافي العربي. ط:1. 2005. أنزر فصل : البدل والأصل ص: 141 . و انظر أيضا تصدير الترجمة العربية بقلم مترجم نفس الكتاب . ص: 19)

[43] جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** ، المقدمة التمهيدية , انظر مقدمة المترجم على الخصوص. ص: 13..

والاختلاف" إلى أن هذا المصطلح ينبغي أن يُرسم بتاء بين قوسين هكذا: "**الاخـ (تـ) ـلاف**" محاكاةً للمصطلح الفرنسي الذي كتبه دريدا بحرف **a** بدل حرف **e** ليُفهم منه حسب تأويل المترجم دائما معنى ((الإخلاف" الهويةِ موعدَها مع ذاتِها وإحالتِها إلى "الآخر" باستمرار.))[44]

إن موضوع العلاقة بين الذات والغيرية هو موضوع "معاصر" بدأ طرحه بشكل بارز مع ظهور معطيات التحليل النفسي، خاصة في ما يتعلق بانقسام الذات بين الأنا والهو والأنا الأعلى. وقد توسَّعَ الاهتمامُ به في إطار الدراسات التأويلية المعاصرة وعالجه بول ريكور وديرك بارفيت من خلال مناقشة طبيعة العلاقة بين المفاهيم التالية: **التطابق الذاتي** mêmeté **والتعددية** pluralité **والهوية** ipséité [45].

***مفهوم الأثر** trace: يرتبط مفهوم **الأثر** الذي استعمله دريدا في سياق شرح طبيعة **الاختلاف** أيضا بما يتركه كل طرف من تلك الثنائيات المذكورة سلفا في الطرف المقابل له من تَغيير سالب ومانح في نفس الوقت. ويتحدث دريدا عَن الأثر كما يلي ((إن كل عنصر يتأسس انطلاقا من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق))[46] لكل هذا يُعتبر مفهوم الأثر في الواقع مكملا لمفهوم الاختلاف وشارحا لمضامينه. على أنه يمكن ربط العلاقة بين مفهوم الأثر ومصطلح **التناص** الذي لا شك أن دريدا كان يعتقد به دون أن يهتم باستعماله مع أنه تحدث كثيرا عن العلاقات النصية وتشتت دلالات المفردات المستعمَلة في الكلام وتأثير رصيدها الدلالي عبر التاريخ الذي يصعب إلغاء أثره في النصوص المكتوبة حديثا.

---

[44] جاك دريدا **الكتابة والاختلاف**، انظر مقدمة المترجم.ص: 31.

[45] (انظر بحثيهما على التوالي : **Soi-meme comme un autre**.Paris.1990 .**Reasons and Persons** , Oxford. 1984, وانظر أيضا المناقشة المركزة لهذا الموضوع في المقال التالي : **الحدَثُ ومرجع الذات** : - Peter Welsen : **Evenement et référence de soi**. In –Herméneutique, esthétique et théologie. Acte du colloque International Mars 2005..Université Sidi - Mohamed Ben Abdellah . Fes.publié en 2007.P : 108- 116.

[46] جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف**، انظر مقدمة المترجم .ص: 31.

- استراتيجية التفكيك:

يعتقد دريدا أن التفكيكية ينبغي أن تتَّبع استراتيجية خاصة في نقدها للثنائيات الميتافيزيقية بأن تقيم في أفقها المنغلق محاولة لخلخلتها من الداخل، أما لماذا بالذات عليها أن تتمرس بداخل النصوص القائمة في بنيتها على الثنائيات، فذلك تفاديا للنتائج الكارثية التي تترتب عن وجودها المفاجئ خارج المنظومات الثنائية الميتافيزيقية للمركزية الأوربية.ينبغي تدريجيا القيام بقلب قيم تلك الثنائيات وجعل الكتابة مثلا تحتل موقع الكلام، والظاهر يحتل مكان الباطن، والدال مكان المدلول.. الخ بمعنى جعل المركزي هامشي والهامشي مركزي. والاشتغال داخل النسق النصي بهذه الاستراتيجية "المغرضة" ملحوظ جدا في اقتحام دريدا رسالة روسو في أصل اللغات، بحيث يقع شبه التباس بين خطاب روسو وخطاب دريدا، لأن دريدا يتمظهر بأنه يوافق على كل أفكار روسو لكنه فجأة يتبين للقارىء أنه أسس منذ البداية لهدمها من الداخل.[47]

ذهب جون سورل إلى أن التفكيك يُعَرَّفُ: بأنه مجموعة من **الاستراتيجيات** تعمل على تقويض ميولنا النابعة من مركزية اللوغوس. **أولها:** حصر مجمل الثنائيات المتعارضة التي شكلت جوهر التفكير الغربي، ومنها على سبيل المثال: الكلام – الكتابة، الذكر – الأنثى، الحقيقة – الخيال، الحقيقي – المجازي، المدلول – الدال، الجوهر – الظاهر، علما بأن الطرف الأول الموجود على اليمين تعطى له الحظوة دائما في هذا التفكير فهو في منزلة أسمى من منزلة الطرف الأيسر الذي يعتبر مجرد تعقيد أو نفي أو تجل للطرف الأول.. وعليه سيكون الهدف الأساسي من التفكيك هو العمل على تقويض هذه المتعارضات بغاية تحطيم مركزية اللوغوس... أما **الاستراتيجية الثانية** فمهمتها اكتشاف الكلمات المفاتيح التي تكون لها خاصية التعارض مع المدلولات المباشرة للنص، بحث تعمل على تقويضها. وتأتيّ بعد ذلك **الاستراتيجية الثالثة** وهي الاهتمام بهوامش النص وبعض الاستعارات الدالة أيضا على ما يخون مدلولات النص[48]. والواقع أن هذا التعريف يعطي توصيفا دقيقا لآلية التفكيك ولاستراتيجياته المعلنة

---

[47] جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف**، انظر مقدمة المترجم.ص: 28 – 29 .

[48] جاك دريدا: **في علم الكتابة**. مرجع مذكور. انظر تعريف جون سورل معرضا على الأخص في مقدمة المترجم أنور مغيث .ص: 43 .

والكامنة على السواء. ويستنتجُ سورل من تعريف دريدا السابق الخلاصة الانتقادية التالية: ((إن التفكيك مجرد ممارسة لمجموعة من الحيل اللغوية والمنطقية لا تصل بنا إلا إلى حصيلة من البلاغة الفارغة))[49]

ولا يبدو مما ذكرناه حتى الآن أن التفكيكية كانت لها اهتمامات أدبية أو جمالية بالمعنى الواضح رغم أنها قرأت مجموعة من النصوص والانتاجات الأدبية لأدباء متعددين، نشير إليهم في ما سيرد تحت العنوان الموالي، كما اقتحمت أجواء النقد الأدبي في مناطق متعددة من العالم، وعلى الأخص في الولايات المتحدة الأمريكية. لذا نريد أن نتحدث بعد هذا عن علاقة التفكيكية بدارسة بعض هذه الأعمال الأدبية وارتباط ذلك بتحليلها لأنواع أخرى من الخطابات وعلى الخصوص الخطاب الفلسفي:

- تطبيق التفكيكية على أنواع الخطاب:

اعتُبرت التفكيكية "ممارسة" نقدية من نوع خاص. وإذا كان موقعها الطبيعي هو المجال الفلسفي، فإن الأعمال الأدبية التي عالجتها دفعت بها نحو ميدان الدراسات الأدبية، وخاصة حينما تناول دريدا بعض أعمل أدباء مرموقين أمثال: مالارميه وباتاي وجنيه وكافكا.[50]

أما تطبيق التفكيكية على الانتاج المسرحي فكان موجها بالأساس إلى أعمال الكاتب المسرحي آرتو على الخصوص، وذلك في دارسة عنوانها: "**مسرح القسوة وحدود التمثيل**". ويعود سبب اهتمام دريدا بأعمال هذا الكاتب إلى خلوها من تصورات واضحة للوعي وتكسيرها لقواعد التمثيل والتخييل ومتاخمتها حدود الجنون.. [كذا]، لكن دريدا سيكتشف عند التحليل بأن وراء طرد سلطة المؤلف والمخرج بمركزيتهما الميتافيزيقية عجزا خفيا عن القيام بهذا الفعل الاقصائي بصورة قطعية[51]،

---

[49] جاك دريدا: **في علم الكتابة**. مرجع مذكور. انظر رأي جون سورل معروضا على الأخص في مقدمة المترجم أنور مغيث.ص: 43

[50] انظر الاشارة إلى هؤلاء باعتبارهم مادة أساسية لدراسات كافكا الأدبية.جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**، مقدمة المترجم، ص: 30.

[51] جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**، انظر مقدمة المترجم.ص: 36)

وهو ما يعني أن آرتو، حتى وإن كان متمردا على اللغوس، فإنه لم يكن في سريرته قادرا على التخلص من سلطانه عليه. ومهمة التفكيك كما رأينا في جميع قراءات دريدا لأنواع الخطاب،كانت هي العمل على جعل البنيان الدلالي المشيَّد في كل النصوص المدروسة ينهار من تلقاء نفسه وينقلب ضد قناعاته الخاصة.

هذا هو نفس المسلك الذي اتبعه دريدا في تحليل الخطاب الفلسفي كما سبقت الاشارة الي ذلك، فعندما قرأ خطاب فلسفة اللغة عند روسو انتبه أيضا الى أهمية الملحقات أو المكملات في الثنائيات التي اعتمدها فلسفته بل اعتمدتها الفلسفات الغربية في عمومها، وخاصة ما يتعلق بمفاضلتها بين المركزي والهامش، الكلام والكتابة، الواقع و الحلم، الباطن والظاهر، الروح والمادة، المدلول و الدال، الخير والشر... الخ. هكذا كان دريدا يحاول دائما إقناعنا بأن جميع مكملات هذه الثنائيات ذات فعالية قصوى، على خلاف ما كانت ترى الفلسفات المثالية والعقلانية على السواء، وأن بعض تلك المكملات يمكن أن تُضاهي في تأثيرها دور الحدود الأساسية من تلك الثنائيات، فالترجمة على سبيل المثال يمكن أن تضاهي نصها الأصلي والهامش يمكن أن يكون دليلا على خلاف ما يصرح به الكاتب في خطابه. وقد وجد في هذا الصدد أن التحليل النفسي الفرويدي حافل بالهوامش التي تعلن عن مرجعيته الميتافيزيقية أي تجعله يناقض منطلقاته الأساسية.*

هكذا تقوم منهجية دريدا في قراءة الأعمال الأدبية التي اختارها على رصد بعض المكونات المتباينة لا يكون الكاتب على وعي تام بوجود علاقات قائمة بينها. وهذا يعني ضرورة التمييز بين ما يخضع لمراقبة المبدع وما ينفلت من هذه المراقبة. لذا يرى دريدا أن هذا الجزء المنفلت يكون غالبا أكثر دلالة من مما هو خاضع لمراقبة الكاتب. والقيام باكتشاف وتأويل المنفلت هو المهمة الصعبة للناقد التفكيكي[52].

* الكتابة والاختلاف. انظر مقدمة المترجم.ص: 28

[52] Jacques Derrida, **De la grammatologie**, , Éditions : Minuit, Paris. 1967, p. 227 :
«la lecture doit toujours viser un certain rapport, inaperçu de l'écrivain, entre ce qu'il commande et ce qu'il ne commande pas des schémas de la langue dont il fait usage. Ce rapport n'est pas une certaine répartition

ونورد هنا توصيفا دقيقا لحالتي الاتفاق والاختلاف بين النقد التفكيكي للأدب وبين النقد التأويلي: إذ يأتي: ((التأويل موازيا للهرمينوطيقا ومعارضا لها في آن، بوصفهما فلسفتين تقومان على التحليل النصي، ولكليهما أصول في التفسير اللاهوتي للنصوص الدينية، وكلاهما لا يقدم نظرية بقدر ما يقترح استراتيجية للقراءة، وكلاهما يعتمد على ذاتية القارئ، ويرمي إلى الكشف عن معنى مخالف للمعنى الشائع للنص: معنى مهرب في غضون النص وهوامشه، فبالنسبة للمفكك يحتاج إلى حدة البصر لظاهر النص ومكر الضبط، وهو معنى كامن في النص. وبالنسبة للمؤول يحتاج إلى البصيرة والحدس والتعاطف مع النص. وكلاهما يتوسل السبل البلاغية والنحوية والمنطقية والفلسفية في الكشف عن هذا المعنى أو بالأحرى المعاني، وكلاهما يرفض سلطة المعنى الأحادي للنص، كما أن التفسير الذي يقدمه كل من المفكك والمؤول غير قابل للاختزال، وإن عارض التفكيك الهيرمينوطيقا بوصف الأول باحثا عن تناقضات المعنى وتشتته على حين أن الثاني يبحث عن كلية المعنى، ويؤكد الأول زيف دعوى الكشف عن المعنى المقصود الباطن، لأنه في حالة إرجاء مستمر، في حين يؤكد الثاني على إمكان الكشف عن المعنى المحتجب في النص وإن ظل هذا الكشف نسبيا وغير مكتمل أبدا.))[53].

يقدم هذا النص تلخيصا دقيقا وعلى درجة كبيرة من الأهمية في رسم معالم الحدود المميِّزة بين التأويل والتفكيك، وأهم علامة فارقة بينهما هي أن التفكيك يريد إبقاء نتائج قراءة النصوص في العتمة الدائمة للتشتت والتعارض والإرجاء، وهو ما يَسيرُ بقراءة الأدب إلى موقف عدمي شديد الضرر بالمعرفة وباعث على الضياع والتيه. أما التأويل لدى معظم منّظريه فهو مُدركٌ لحدود المدلولات المُستخلصَة من الأعمال الأدبية ولطابعها النسبي، ولكنه مع ذلك لا يُلقي بها في عتمة العدمية بل يعتبرها في المرحلة

---

d'ombre et de lumière, de faiblesse ou de force, mais **une structure signifiante que la lecture du critique doit produire**))p : 227

53 **جاك دريدا** : **في علم الكتابة**. مرجع مذكور. انظر مقدمة منى طلبة .ص: 18)، وانظر أيضا لمزيد من التمييز بين التفكيكية والتأويل ما ورد في كتاب: محمد احمد البنكي:**دريدا عربيا**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر" ط: 1. 2005، ص: 264. **مارتان هايدكر Martin Heidegger 1889- 1976**

الآنية صالحة للتداول والتوظيف الاجتماعي. هكذا نرى مدى جنوح الاستراتيجية التفكيكية إلى التشتيت، فهي تجهد نفسها في قراءة ومحاولة تأويل الأدب ومجمل الخطابات الفلسفية لتقول لنا دائما في النهاية أنه لا يمكن الحصول على أي تأويل محدد حتى وإن كان ذلك محصورا في النطاق النسبي، وبالتالي لا يمكن للإنسان أن يجني فائدة تذكر لا من الأدب ولا من الفلسفة.

وقد نجد في كتابات ميشال فوكو Michel Foucault (1926 – 1984) ما يمثل البوادر التي لا شك أن دريدا أخذ منها تصوراته التشتيتية هذه، فحينما تحدث فوكو عن طبيعة بنية النص الأدبي وغير الأدبي شدد بالتحديد على الطابع المتعدد لتكوين البنى النصية بحيث يصعب أن نخرج من عالم النص بما يمثل وحدة دلالية مستقرة وموثوق بها: ((فحدود كتاب ما ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان، والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية...ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، مما يجعله ككتاب مجرد عقدة داخل شبكة أو مجرد جزء من كل... ومع أن للكتاب هيئةَ شيء في قبضة اليد... فإن وحدتَه متغيرة ونسبية، ما إن تفحصها فحصا نقديا حتى تفقد بداهتَها، فهي وحدةٌ لا تطابق ذاتها، ولا تنشأ إلا داخل حقل خطابات متشابكة.))[54].

غير أن التفكيك يتجاوز درجة التبعثر التي عبرعنها فوكو في أعماله الفلسفية ، وكأن دريدا يقول لجميع الأدباء والفلاسفة: **إنكم تلعبون بشكل عابث ونحن نعبث بلعبكم وكلانا لا يربح إلا عبثه.**

هذا ما يفسر غرابة الطريقة التي اتبعها دريدا في الاجابة عن سؤال حول ماهية الشعر في مقال له بعنوان **ما هو الشعر** نشره سنة 1988 حيث التجأ إلى الاستعارة لتمثيل حالة ابداع الشعر الاستثنائية التي يتداخل فيها الذاتي بالخارجي والقلق بالأمل في الخروج من المأزق. ولم يجد وسيلة للتعبير عن هذا الوضع الا حالة "القنفذ" بمواصفاته العادية: كائنٌ ملقى به في الطريق وحيد ومكوَّر على نفسه يواجه إمكانية ملاقاة حتفه في أية لحظة، إنه يمثل اختلال حالة الذات المنغلقة على نفسها والمتوجسة في نفس الوقت

---

54 ميشال فوكو : حفريات المعرفة . ترجمة سالم يفوت .المركز الثقافي العربي. ط: 1. 1986 . ص: 23.

من مخاطر الخارج. في هذا الوضع يكون الإحساس بالموت موقظا لاندفاعات حركية متوترة وقلقة تعبر في جميع الأحوال عن حضور ما للكينونة دون أن تكون قادرة على انقاذ هذه الكينونة من الخطر القائم[55]. هكذا نرى دريدا يجعل هذا الحيوان، الذي ليس له في التاريخ الثقافي الانساني أية علاقة بالشعر يقوم بتمثيل طبيعة القول الشعري بشكل استعاري ساخر ومضطرب الدلالة، لأن الاجابة عن ماهية الشعر في هذه الاستعارة تجعل أبواب التأويلات والاحتمالات الدلالية مفتوحة على مصراعيها. لذا نرى أن البحث في نظرية الشعر وأسئلة طبيعة الشعر لا يرقى هنا إلى التحليل المعرفي المنهجي وإنما هو خطاب تخييلي حول الشعر بوسيلة استعارية غير مناسبة. هذا بالتحديد ما عبرت عنه ناقدة غربية حينما قالت بصدد تعليقها على مقال دريدا "**ما هو الشعر؟**": ((لقد بينا مرات عديدة عدم ملاءمة "القنفوذ" بما هو كذلك لفهم وإدراك طبيعة القصيدة استعاريا، ومع ذلك ففي الوقت الذي يُعطى لهذا الكائن قالبٌ استعاريٌّ، فإن نص دريدا لا يكتفي بالاعتراف بعدم ملاءمة هذا الكائن الصغير المليء بالأشواك للإجابة عن السؤال المطروح حول ما هو الشعر في بداية النص بل ينظرُ إلى عدم الملاءمة نفسه باعتباره أحد أهم المردوديات النصية المهمة.))[56] ولا شك أن دريدا كان يهدف من

---

[55] Jacques Derrida : *Che cos'è la poesia?* www.jacquesderrida.com *Poesia*, I, 11. novembre 1988

تجدر الاشارة الى أن مقال دريدا عن ماهو الشعر، نشر في هذه المجلة مترجما الى اللغة الايطالية ونـــشر لأول مـــرة باللغة الفرنسية في المجلة التالية: ***Po&sie***, 50, automne 1989 . نعتمد هنا على النص الفرنـــسي المثبت في الموقع المشار اليه، علما بأنه احتفظ بعنوانه بالإيطالية كما هو مذكور أعلاه.

ونستفيدُ هنا أيضا من المقال التحليلي الذي عالجت فيه الكاتبة **ميريام فاندر بريمبت** بحث جاك دريدا الذي نشره سنة 1989 بمجلة بويطيقا بعنوان: **ما هو الشعر؟** جـــاء مقالهـــا بـــالعنوان التـــالي: Myriam van der Brempt : **Le hérisson, ou la nécessité philosophique de la catachrèse , Derrida a répondu à la question** ***Che cos'è la poesia ?***:

[56] Myriam van der Brempt : **Le hérisson, ou la nécessité philosophique de la catachrèse , Derrida a répondu à la question** ***Che cos'è la poesia ?op. cit:***
((Nous avons souligné à plusieurs reprises la non-pertinence, au fil du texte, du hérisson comme tel pour rendre compte du poème, par exemple métaphoriquement. Cependant, en lui donnant le statut de catachrèse, non seulement le texte derridien reconnaît cette non-convenance du petit animal hérissé de piquants pour répondre à la question initialement posée, mais il la revendique comme un de ses effets importants)

وراء هذا التشبيه من وجهة نظرنا إلى السخرية من الشعر والشعراء على حد سواء. مع التركيز على حالة التوتر والقلق والدفاع اليائس عن الذات.

ونقدم هنا أيضا مقتطفا مما ذكره دريدا في معرض حديثه عن طبيعة الشعر بأسلوبه الاستعاري[57] :

((.. لكي تجيب عن سؤال ماهية الشعر في كلمتين: مثل كلمتي **إضمار** أو **إنتقاء وفؤاد** أو **قنفذ** hérisson، يكون من اللازم عليكَ أن تُحدث اضطرابا في الذاكرة وأن تجرد الثقافة من سلاحها وأن تعرف كيف تنسى المعرفة، وأن تحرق مكتبة الشاعريِّن. فتفرُّدُ القصيدة يكون بوجود هذا الشرط. يلزمُك أيضا أن تحتفي أو تحتفل بفقدان الذاكرة، وبالتوحش، أو على الأصح بالقول الأحمق لكل ما ندعوه "**عن ظهر قلب**" «par cœur»، فالقنفذ يجعل نفسه فاقد البصر ويتكور على نفسه مشوّكا جارحا، شديد الخطورة، شاعرا بالعواقب وفي نفس الوقت غير قادر على التكيف مع الوضع، ولكونه قد تحول إلى كرة بسبب استشعاره للخطورة في الطريق السيار، فإنه يُعرِّض نفسه للكارثة. وليس هناك قصيدة بدون كارثة.)) (انظر الاحالة السابقة)

هكذا نرى كيف يتعمَّد دريدا تشويش البحث المعرفي في الشعر باستخدام الاستعارة الساخرة في مجال يتطلب الحجاج والتحليل النصي المنطقي. كما يستخدم تمثيلا غير ملائم ويعي أنه كذلك، ومع ذلك يصر على القول بأن عدم الملائمة نفسه هو أحد أهم نتائج عمله. هذا بالتأكيد يُعيدنا إلى دوامة الهدم و"التشتيت" في المسار التفكيكي المناور في ميدان البحث في العلوم الانسانية.

---

[57] Jacques Derrida *Che cos'è la poesia?* www.jacquesderrida.com: *Poesia*, I, 11. novembre 1988
((Pour répondre en deux mots, ***ellipse***, par exemple, ou ***élection***, ***cœur*** ou ***hérisson***, il t'aura fallu désemparer la mémoire, désarmer la culture, savoir oublier le savoir, incendier la bibliothèque des poétiques. L'unicité du poème est à cette condition. Il te faut célébrer, tu dois commémorer l'amnésie, la sauvagerie, voire la bêtise du «par cœur» : le hérisson. Il s'aveugle. Roulé en boule, hérissé de piquants, vulnérable et dangereux, calculateur et inadapté (parce qu'il se met en boule, sentant le danger sur l'autoroute, il s'expose à l'accident. Pas de poème sans accident))

يقودنا كل ما سبق الحديثُ عنه حتى الآن تلقائيا إلى التساؤل عن ما هي بالتحديد أهداف التفكيك:

3) عـن المقاصد والقـيم

- أهداف التفكيك:

يرى دريدا أن ((التفكيك لا يهدف إلى فحص المعرفة وضبط الأحكام، كما هو الحال في فلسفة هوسرل، وإنما يريد من خلال إبراز المعضلة أن ينزع عن مسلمات الميتافيزيقا كل مزاعمها في السيطرة والتسلط. وقد تساءل مترجم كتاب "**في علم الكتابة**" أنور مغيث في نهاية تقديمه للترجمة عن الغاية التي نذر لها دريدا معظم أعماله محاولا أن يجد للتفكيك مخرجا من الورطة المعرفية التي هو فيها. والواقع أن المترجم كان يحاول أن يدافع عن جهد الترجمة الذي بذله هو وزميلته منى طلبة وقد تراءى له في النهاية أن كتاب **في علم الكتابة** وكأنه بلا أهداف معرفية ملحوظة. لذا حاول انقاذه باقتراحات وتصحيحات النقاد التي إذا لم تؤخذ بعين الاعتبار لا يعود للتفكيك أي فائدة إلا في جانب كونه رياضة فكرية تقوي مهارات التحليل لا غير، بمعنى أنه بلا أهداف ولا استراتيجية معرفية ولا منظور ما في الأفق البعيد. ومحاولة الانقاذ اليائسة هذه تبدو ماثلة في السؤالين اللذين طرحهما المترجم: ((وبعد ما الهدف من التفكيك إذن ؟ وماذا بعد؟ سؤالان يبدوان متشابهين، ولكن الفارق بينهما كبير، إذ يعني السؤال الأول أن التفكيك تكمن غايته في داخله أما الثاني فيعني أن التفكيك مجرد مرحلة تحتاج إلى مكمل...))[58] وهنا يعتبر المترجم أن بعض الانتقادات الموجهة للتفكيك، وهي تبدو لنا جذرية، يمكن أن تكون مكملات لكي تصبح التفكيكية سليمة معافاة من النقص المعرفي الذي يهددها باعتبارها "فلسفة" نقدية. الانتقاد الأول وجهه الفيلسوف الايطالي "فاتيمو" الذي يرى أن أي خطاب فلسفي يلزم أن يكون اقتراحه هو إعادة بناء تفسيرية لمجموع التراث الذي يتناوله بالتحليل، بينما التفكيك يقف عند هدم كامل الهرم الفلسفي الميتافيزيقي الموروث، وهذا ما يعني المخاطرة بالسقوط في خرافة اسمها "الموضوعية". ملاحظة فاتيمو في الواقع ليست تكملة انقاذية للتفكيكية ولكنها تبيان

58 جاك دريدا : في علم الكتابة. مرجع مذكور . انظر مقدمة المترجم أنور مغيث .ص: 46 و 50)

لفراغ مهول في المشروع التفكيكي من أي بديل نقدي أو فلسفي جديد. وقد سار جادامير في نفس هذا الاتجاه الانتقادي حين أعتبر التفكيك بكامله مجرد مرحلة تقنية تحليلية يعوزها الرسوّ على النتائج الملموسة، أي العودة إلى الحاجة الضرورية للتأويل بمعناه المكتمل الذي يقفُ في نهاية التحليل على اختيار مدلولات مُقترحة للنص.[59] ومن الطبيعي أن ينعكس كل ما حصل للفلسفة في كتابات دريدا على ما قام به من دراسات في مجال الأدب، فالهدف الأساسي لا يمكن أن يكون هو إنجاز "فهم جديد للنصوص" أو تأويلات متماسكة بل تشويش مسارات "الفهم" والبحث بكل الحيل والوسائل التعبيرية عن ثغرات في النصوص يمكن النفاذ منها إلى صلبها للعمل على هدمها وإظهار لاجدواها.

ـ التفكيكية والقيم:

أما أن تكون للتفكيكية أهداف إنسانية، فهذا ما لا يمكن التسليم بصحته بسهوله في الوقت الذي ظل فيه دريدا يوجِّه سهامه النقدية لجميع التصورات المثالية والمتافيزيقية التي بدون وجود حد أدنى منها يستحيل الحديث عن القيم والأخلاق الإنسانية والمحبة والشفقة والكرم...الخ. ومعلوم أن دريدا كرس جميع أبحاثه للتشكيك في معظم هذه القيم وغيرها واعتبار النوايا الانسانية دائما " ملوثة " بما هو شرير وسلبي وقذر. ألم يعلن دريدا بنفسه في نهاية تمهيده القصير في كتابه: "**في علم الكتابة**" de la grammatologie عن نهاية المعرفة وحصول الخطر المطلق وأن المستقبل سوف يُفصِح عن نفسه في شكل غول مشوه[60]. هذه السوداوية والأفق المسدود معبران في الواقع عن السبب الذي جعل التفكيكية منذ بداية خطواتها عاجزة عن إعادة صياغة المعرفة بحيث يكون المرءُ قادرا على رؤية موضع قدم في المستقبل على أسُس معرفية وقيم جديدة. إن تصور دريدا هنا يقترب من نفس **النظرة التلويثية** التي كان **نتشه** ينظر بها إلى عالم القيم الانسانية وخصوصا حين قال: ((جميع المثاليين يتصورون أن القضايا التي يخدمونها

---

[59] جاك دريدا : **في علم الكتابة**. مرجع مذكور . انظر مقدمة المترجم أنور مغيث.ص: 50 – 51)

[60] المرجع السابق ص: 59

هي أساسا أفضل من جميع قضايا العالم الأخرى، ويرفضون الاقتناع بأن قضيتهم تحتاج كي تخف قليلا إلى الزبل النتن الضروري لجميع المشاريع الانسانية الأخرى.))[61]

ولعل التفكيكية تعكس، وإن بطريقة مواربة، تَوجُّه العالم الحالي في ظل العولمة نحو تنحية جميع القيم ومحو كل أثر للغوس (أي الحضور الذاتي) بكل ما يتصل به من نزعات أخلاقية. يتجلى ذلك مثلا حسب وجهة نظرنا في استخدام الحروب اللاأخلاقية من أجل الحصول على مصالح اقتصادية والقتل اليومي للإنسان أمام أنظار العالم ببرود دم، وإخضاع الذوات للمراقبة الدائمة التي تطول الهوية والتفكير والحركة في الشارع (الكامرات) والكلام (الهواتف) مع إدخال الحياة الشخصية الحميمية إلى نطاق الفرجة العامة، (كثرة البرامج التلفزيونية التي يعرضُ فيها الناسُ مشاكلَهم أمام الجميع أو يكون سلوك حياتهم اليومية فيها مادة للفرجة. الفصل التدريجي للذوات عن المنتجات الطبيعية، في اللباس والغذاء، ومحاصرة الرغبات الطبيعية للذوات بمغريات اصطناعية أو موجَّهة عن طريق الاعلام والإشهار، وتحويل الكتابة إلى مدونة مشاعة وفاقدة الهوية من خلال التدوين الالكتروني المتعدد الذوات وغير المقنن بحيث يتم تمييع المعارف والبحوث الجادة بالخطابات السطحية وأفكار العامة والتأثير على مسار المعرفة بتوجيهها أساسا لتكييف مصادر العلوم والمعارف وفق أهداف محددة.كل هذا بالفعل أمر مخيف، لأنه يستهدف أول ما يستهدف، ذلك الحضور الانساني الفردي والجماعي الذي أسسته البشرية منذ زمن بعيد اعتمادا على بعض القيم المثالية الميتافيزيقية و الدينية أو على أسس وضعية إنسانية أو قانونية. ودريدا عندما يعلن حربه التي لا هوادة فيها على الفلسفات الأخلاقية الميتافيزيقية إنما يدعم ويُنظِّر للتوجه الذي يسير عليه نظام الحياة الحالي المحكوم بضوابط الربح الاقتصادي والتسلط على الذوات والجماعات ومصادرة الحضور الانساني وممارسة الظلم الاجتماعي والسياسي وفرض سلطة الأقوى. إن مشكلة دريدا الكبرى هي أنه أراد دحض جميع المثاليات سواء بمعناها الخرافي أم الفلسفي أم الاعتقادي أم الأنتربولوجي أم الهيجيلي أم الوضعي[62] مع العلم أن الانسان

---

[61] فريدريك نتشه : ما وراء الخير والشر . اختيار وترجمةد. محمد عضيمة . ط: 1 . 1999. ص : 100.

[62] جاك جريدا في علم الكتابة، انظر كلامه على الخصوص عن الوسائل الاعلامية الجديدة المرتبطة بأشكال الكتابة ودورها الأساسي في إضعاف الصوت الانساني المرتبط بمركزية الذات ص: 71 – 72) وانزر أيضا

يستحيل أن يتعايش بأمن ويستمر في التطور دون وجود حد أدنى من مثل هذه القيم التي تنشأ باعتبارها مدخلا ضروريا للتصالح بين الناس ومع العالم. وما يَستغربُ له المرء حقا هو أن دريدا بعد أن يكون قد أشهر أسلحته التفكيكية ضد جميع الفلسفات الميتافيزيقية نراه بين الحين والآخر يصرح بطريقة تبدو "ماكرة" في تناقضها ولا عقلانيتها قائلا: ((بالطبع لا يتعلق الأمر بنبذ هذه الأفكار: إنها ضرورية، واليوم بالنسبة لنا لا يمكن التفكير في شيء بدونها... لا ينبغي لنا أن نرفض هذه المفاهيم إذ إنه لا غنى لنا عنها لكي نهز أركان الارث الذي تُشكل هي جزءا منه))[63] فإذا كانت الميتافيزيقا فاسدة أصلا فكيف يمكن استخدامها لزعزعة ما هو فاسد، فهذا تجسيد فعلي لللامعقول وللتفكير الماكر. هذا ما يفسر تذبذب دريدا وميله أحيانا، وخاصة في أعماله المتأخرة، إلى التركيز على مغالطات الصيغ التعبيرية واللغوية التي جاء بها الخطاب السياسي المعاصر وما يختفي وراءها من نوازع غير اخلاقية باعتبارها تكرس سلطة الأقوى.[64]

انتُقدت التفكيكية مجسَّدة في مؤلفات دريدا الأولى وخاصة كتابه **في علم الكتابة** (غرامتولوجيا) على أساس أنه حاول إبعاد كل ما هو متعلق بحياة الإنسان السياسية والأخلاقية، غير أنه لامس في الواقع كثيرا من القضايا الخارجية السياسية والإنسانية والأخلاقية على طريقته الخاصة في كتابه "**اجراس**" الذي وصف بغرابة التأليف، لاعتماده على ثلاثة نصوص متوازية ومعروضة في الكتاب في آن واحد أولها نص مبادئ فلسفة الحق لـــهيغل والثاني نص في موضوع الحب لجان جنيه والثالث هو تعليق دريدا نفسه. وقيل عند صدور الكتاب أنه مثل تحولا أخلاقيا في مجال التفكيك، لكن دريدا كان دقيقا في توصيف هذا التحول حين قال بأنه ليس منعطفا وإنما هو

اشارته ألى تأثير وسائل الاعلام على الدور التقليدي المرتبط بالفلاسفة وكيف تؤدي هذه الوسائل إلى ميلهم الى الانعزال . جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** . ترجمة كاظم جهاد . دار تبقال .ك: 2. 1988 . ص: 71 .

[63] جاك دريدا في علم الكتابة ص:(75- 76).

[64] ا نظر على الأخص كتاب دريدا التالي:

Jacques Derrida : Voyous **.Galilée.Collection la philosophie en effet 2003. p : 116 – 117.**

وانظر مقاله عن نفس الموضوع:

La raison du plus fort (Y-a- t – il des Etats voyous ? Le Monde diplomatique . Janier 2003- p 10 .

مشهد جديد وإخراج جديد. وهذا يعني أن دريدا إنما كان يعالج موضوعات أخلاقية وإنسانية لكن بنفس المنظور التفكيكي "البارد" الذي يشكك في كل المنطلقات الفكرية ميتافيزيقية كانت أم وضعية كما يشكك في جميع القيم التي أقرها الانسان حتى الآن بما فيها قيمة العقل. وحين نتأمل تخريجاته الخاصة في هذا المجال المتصل بحياة المجتمعات العملية، ندرك إلى أي حد كان يريد تسفيه القوانين بحجة أنها وُضعت بشكل غير قانوني فهو يرى على سبيل المثال أن تأسيس الدستور باعتبار أنه يجيء قبل وجود الدستور، يعتبر إجراءً خارج القانون[65] متغاضيا عن أن الانسان هو واضع هذا القانون وأنه قد توافق وتشاور وعدَّل وصوَّت قبل أن يُوجد هذا الدستور وأنه يعرف تمام المعرفة أن القوانين نسبية وأنها يمكن أن تحتوي دائما على ثغرات، كما أنها تبقى دائما قابلة للتعديل في أي لحظة وفي ضوء الممارسة وأن المحاكم يمكن أن تفصل في الاختلاف على تأويل بنودها وتطبيقها وأن هناك بعد كل هذا قصاصا وجزاء.. الخ، لذا لا يمكن تفسير هذا الإصرار على "تقويض" كل القيم الانسانية والقواعد الأخلاقية والمنطقية بحجة أنها تحتوي داخل تعريفها على ما يناقضها: فالخير يلابسه بالضرورة الشر والشفقة تكمن وراءها المنفعة الذاتية والضيافة يهددها الطمع، والقانون يتكئ على خرق القانون. إن تعميم هذه الرؤية وتحويلها إلى قاعدة يُوقِع التفكيكية في نفس ما كانت تحاول تقويضه وهو الأحكام الاطلاقية والميتافيزيقية التي كانت تعتمد على مبدأ اللوغوس. وهكذا ففي الوقت الذي تتحول فيه التفكيكية إلى معالجة القيم الانسانية (وهذه مجرد مسرحية كما عبر دريدا بنفسه) تجهز على تلك القيم من أساسها وتحاكم النوايا الانسانية بفرض تصور لثنائيات مُطلقة **ملوثة** بالضرورة بشقها السلبي، مع أن مسألة تلويث القيم الايجابة تكون دائما خاضعة لنية المتعاملين في المجال الانساني والأخلاقي. وهكذا تتحول التفكيكية من حيت أعلنت أم لم تعلن إلى راع "تنظيري" دائم لاختلال وتضارب القيم وسيادة النوايا السيئة، مما يفسح المجال على مصراعيه لجميع المتسلطين واللاأخلاقيين في العالم ليحققوا ذواتهم بالصورة المرعبة التي يرونها مناسبة لهم.

---

[65] جاك دريدا: في علم الكتابة. مرجع مذكور. انظر مقدمة المترجم أنور مغيث.ص: 45.

في مقابل ذلك كله بدت لنا مجموع تلك المواقف الايجابية التي ظل دريدا يعلن عنها في بعض مقالته وحواراته ضد السياسات الجائرة في العالم وفي مقدمتها سياسة الحرب الاستباقية تجاه ما سمي بالدول المارقة قد أتت متأخرة ومتناقضة مع البنيان "التنظيري" الفلسفي واللغوي الذي شيده في مجموع أعماله الكبرى والذي لقي رواجا لا مثيل له في العالم الغربي وخاصة في أمريكا.

هذه الصورة التي رسمناها عن التفكيكية تبدو لنا طبيعية مادام فكر دريدا يضع نفسه بنفسه خارج إطار أي التزام سواء كان التزاما متعلقا بقواعد التفكير وصياغة النماذج الفلسفية والقيمية أم كان متعلقا بالممارسة النقدية والأدبية، فالتفكيك يقف في الطرف المناقض تماما لأي نسقية فكرية أو أخلاقية لذا تصعبُ مجاراةُ من يرون أن دريدا كان صاحب مواقف مُشرِّفَة، وكان نصير القوميات، كما كان لفكره السياسي ملامح البعد الاخلاقي[66] في حين أن كل ما تعلن عنه كتاباته يجعله **مُنظرا صامتا للهدم وموت القيم**. وهو منظر صامت لأنه يعتمد على الايحاء والأساليب الهادئة "في مكرها" أكثر مما يعتمد على التصريح. وربما يكون في هذا بالضبط مكمن الخطورة.

إن موقفه من الثنائيات الضدية شبيه إلى حد كبير بموقف نيتشه من التمييز في المجال الأخلاقي بين الخير والشر حيث يتحمس أكثر من اللازم للاعتقاد بنسْبية الخير إلى الحد الذي نشعر معه أنه يريد أن يضع نفسه خارج معيار القيم الانسانية، أو في إطار ما يسميه هو معيار الحياة وما يلحق بهذا المفهوم من إرادة القوة. كل ذلك يفتح الباب في الواقع للتنظير للتسلط[67] وقد حاول دريدا أن يدافع عن فكرة نتشه المتعلقة بما سماه أخلاق العامة وهي أخلاق الحياة ولكنه في نفس الوقت بيَّنَ في غير موضع من كتبه ميل نتشه إلى إرادة القوة وتمجيد الحرب وغيرها من الميول التي تكون في الغالب معاكسة للقيم و الأخلاق.

---

[66] انظر تأكيد مثل هذه الصفات في المرجع التالي: جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف**، المقدمة التمهيدية.ص: 16.
وانظر كيف انتقد دريدا السياسة الأمريكية بخصوص احتلال العراق في حواره التالي مع لجنة خاصة شكلت من أجل مشروع دولة أمريكية جديدة:
Pour une justice a venir : entretien avec Jaques Derrida
www.brusselstribunal.org/pdf/derrida

[67] انظر د. فؤاد زكريا : نتشه . مطبعة فضالة. دون سنة الطبع .ص: 96- 97 .

وعلى العموم فما دامت أهم مصادر التفكير التفكيكي كما أسلفنا مستمدةٌ من نتشه وهايدغر وخاصة في جانب عدم التفاهما إلى أهمية الأخلاق واعلائهما شأن إرادة القوة فهذا يفتح المجال لسيادة الاعتباطية والتسلط وتغييب القيم الإنسانية [68].

ومعظم المقالات التي بدأ يكتبها دريدا في المراحل المتأخرة تبين أنه يعيش أزمة فكرية حادة، وكأنه قد أحس أن ليس هناك شيء مع التفكيكية وما بعدها سوى الخراب في القيم وفي الفكر وفي الأدب وفي العلاقات البشرية. وعندما نتأمل إحدى هذه المقالات التي اعتبرت عند البعض رجوعا إلى نصرة القيم الانسانية، يتبين لنا أنه مع ذلك يترك الباب مفتوحا لكل احتمالات التلاعب بالقيم. فقد تحدث في تلك المقالة عن طفولته في الجزائر وعن علاقته بالرصيد اللغوي والثقافي وعن الهزات النفسية التي حصلت له عندما كان يتقاسمه الانتماء إلى شمال افريقيا وفرنسا،كما تحدث عن إمكانية تعايش الديانات الابراهيمية وهي الاسلام واليهودية والمسيحية فرأى أن القاسم المشترك الموجود بينها هو **الثقة أو التصديق** (la foi)*. على أنه يستخلص من هذا المشترك قيمة تنأى، في الواقع، عن مفهوم الايمان الديني إلى مفهوم اجتماعي وهو **الثقة** المتبادلة بين الناس. يقول في هذا الصدد:

((بمجرد أن أشرع في الكلام، حتى وإن كنت أكذب، فإن لسان حالي يقول: إنني أقول الحقيقة، صدقوني فأنا أعدكم أني أقول الحقيقة. إن فعل الثقة الحاضر في العلاقات الاجتماعية وفي الرابط الاجتماعي نفسه هو ما يجعلني واثقا بأن ذوي الاعتقاد الحقيقين، أولائك الذين ليسوا (ممن نسميهم أصوليين وأصحاب **المذهب التمامي** integrists والعقائديين الذين لديهم استعداد لتحويل ايماهم إلى سلاح حربي) أقول اولائك هم القادرون على فهم ديانة الآخرين وفهم مدلول الايمان الكوني. وتبعا لهذا أعتقد أنه بعيدا

---

[68] انظر محمد المزوغي : " **نتشه ، هايدغر ، فوكو ، تفكيك و نقد** " دار المعرفة للنشر ط: 1.نوفمبر 2004. ص: 23 .

* أتفادى هنا ترجمة كلمة **la foi** بلفظة **الايمان**، لأن دريدا يُخرج مدلول الكلمة التي استعملها من نطاق الدين إلى مجال التعاملات البشرية في المجتمع. والمثال الذي قدمه بنفسه يدل على هذا المنحى كما هو مبين .

عن أن يكون هناك تناقضٌ سنجد رابطا بين دُنيويَّة ما هو سياسي وبين ما تدعونه العلاقة مع سر الحياة.))[69]

إن تبسيط العلاقة البشرية والارتماء في "أخلاقية" فضفاضة بهذا الشكل المسوغ للأخلاقية الكذب، لهو إصرار على عدم الرغبة في معالجة القضايا والمظالم العالمية الجسيمة. وان استخدام مثال الثقة والتصديق حتى في مجال الكذب ليعطي الدليل على أنه ليس هناك فرق بين الكذب والصدق وأنه لا سبيل الى وضع قيم تجعلنا نميز بينها. لقد لخص بشكل دال واحد ممن قرأوا مقال دريدا على صفحات الويب فكتب تعليقه التليغرافي على الطريقة الدالة التالية:

" دريدا يعالج: العلاقة مع الآخر، والحديث مع الآخر، ويقترح مبدأ التصديق أي الثقة، بحيث لا يمكن أبداً أن نبين ولا أن نبرهن أن شخصا ما كاذب أم صادق"

أليس هذا هو "جوهر" التفكيكية منذ بدايتها؟ وماذا يتبقى بعد كل هذا من دور للأدب ولنقد الأدب، ولا للفلسفة ولا للفكر ولا للقيم جميعا ؟

ـ نقد التفكيك:

كان دريدا يرى أنه لا يمكن توجيه أي انتقاد للميتافيزيقا أو نقضها دون استخدام مفاهيمها الخاصة ما دامت اللغات التي يُعبر بها الانسان حتى الآن قد تم تشكيلها في نطاق الفكر الميتافيزيقي نفسه، بحيث يكون ((كل نُطْقٍ يَنقُضُ الميتافيزيقا هو أصلا جزءٌ منها ومن هيئتها ومنطقها الأساسي)).[70] وإذا ما استحال نقض الميتافيزيقا إلا بنفس لغتها كما يرى دريدا بنفسه هنا، فهذا يعني فساد قيمة النقض التفكيكي نفسه، لأنه مبني على أساس مماثل لما هو منقوض. لذلك تكون التفكيكية نفسُها مشمولة بنقض نفسها، بمعنى أن الاعتراض الجدي الذي ينبغي طرحه هنا، هو التالي: إذا كانت

---

[69] انظر ما ذكره دريدا تحت عنوان الثقة والمعرفة في مقاله التالي Jeaques Derrida : **Moi, l'Algérien** (foi et savoir) . Le nouvel Observateur 9 novembre 2006.

[70] انظر شرح فكرة دريدا هذه وكذا النص المنقول من كلامه في مقدمة ترجمة كتابه : **الصوت والظاهرة** وتوضيح الفكرة هنا عائد عموما إلى المترجم نفسه.ص: 18

التفكيكية لا تستطيع مثل غيرها من الفلسفات الانتقادية للفكر الميتافيزيقي أن تتخلص بدورها من الميتافيزيقا، فإن محاولة تقويض الميتافيزيقا سواء سابقا أم لاحقا مع التفكيكية ليس لها أية مردودية معرفية. والمحير لدى دريدا أنه أحيانا يُسلم بواقع أن أفق التفكيك منغلق ودائر في حلقة مفرغة. وهذا ما يجعله محاولة عبثية وماكرة في جميع تفاصيلها.

ترى سارة كوفمان أن دريدا قد خرج عن التصور الذي تبناه أفلاطون حول النص حين اعتبره: "جسما بأعضاء كاملة: الجدع والرأس والأطراف، لكن دريدا قدم نصا بديلا ممسوخا ليس له أعضاء ولا جدع ولا ذيل. كما ذكرت أن حالة النص المفكّك عند دريدا تشير إلى واقع الحال المتوقع من قبله لفكر المستقبل ((الذي لا يستطيع أن يتقدم إلا عبر سيمائه الغربية المفزعة في غرابتها.))[71] ونجد في التمهيد القصير الذي وضعه دريدا لمؤلّفه **في علم الكتابة** (غراماتولوجيا) انذارا بهذا الرعب القادم في الفكر الغربي عبر عنه بكلمات ملتبسة لكنها حازمة: ففيه إنذار باختتام المعرفة وبالخطر المطلق القادم مستقبلا في شكل غول مشوه.. الخ[72]. إنه في الواقع لا يعلن هنا نهاية المعرفة على مثال ما أعلن في مجال آخر عن نهاية التاريخ، ولكنه يعلن أيضا عن نهاية كل القيم التي شيدها الانسان منذ بداية تاريخه إلى الآن كما سبقت الاشارة إلى ذلك. والمسألة الملفتة للنظر في حالة دريدا هنا هي أنه وإن كان قد حذّر من هذا المصير المظلم للمعرفة وللحالة الانسانية، فإنه كان دائما مساهما لا يكل في رسم معالم تشكلها في المجال الفلسفي والأدبي على السواء.

وفي هذا الصدد لا بد من الاشارة إلى أن دريدا كان يصرح أحيانا أنه يشعر بالغربة والعجز في حقل الثقافة الفرنسية. ونظن بعد الاطلاع على فكره وممارساته التفكيكية أنه يمثل أحسن تمثيل "فلسفة" العجز والعدمية التي كان يشعر بهما أحيانا سلفه نتشه حينما كان يرى أن الانسان المعاصر أمام خيار مرعب، فإما أن يلغي مقدساته وإما أن يلغي نفسَه وفي الحالتين تكون العدمية هي صاحبة الكلمة الأخيرة بعدما كانت لها أيضا الكلمة الأولى[73]. إن التفكيكية تسير في نفس هذا الاتجاه، كما أنها

---

[71] جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** مقدمة المترجم ص: 41 .

[72] جاك دريدا : **في علم الكتابة** (غراماتولوجيا) مرجع مذكور ص: 59.

[73] فريدريك نتشه: **ماوراء الخير والشر**. اختيار وترجمة د. محمد عضيمة . ط: 1 . 1999. ص : 178.

شبيهة، إلى حد كبير كما أشرنا، بنظرية نهاية التاريخ،وهي في الواقع لا تنهي التاريخ وإنما تنهي المناهج الفلسفية والأدبية وتنهي العقل والقيم.

ولكل هذه الأسباب نُظر إلى التفكيك بأنه ليس تحليلا، لأنه لا يعتبر عمله نسقا فلسفيا: فليس التفكيك تحليلا، كما أنه لا يمكن أن يدرج في إطار المبادرات الفلسفية.. وإذا ما كان يُعدُّ أحيانا محاولة استراتيجية ((فأوضحُ شيء فيها هو جانب مغامرة تعكس مبتغاها بأن تعمل من غير قصد على إرجاع المفاهيم المفككة إلى أعماق فلسفية أثبتت بلادها، شرط أن نفهم "البلادة" عربيا: الانغماس في العجز عن إيجاد مخرج من "الدوامة" والخوض في الهذر الثقافي الانسي.)).[74]

وأخيرا وُصف التفكيك بأنه اتجاه نسبوي تشكيكي عدمي غير عقلاني[74] والواقع أن دريدا بمحاولاته المضنية لهدم كل القيم الانسانية التي أنشأها الميتافيزيقا والقوانين والأخلاق يُشرِّع من حيث يدري أو لا يدري لمنطق القوة الذي كان نتشه قديما قد استمات في الدفاع عنه وقد رأينا أن فكر إرادة القوة والتشاؤم والعدمية لكل من نتشه وهايدغر و فوكو، كان من الركائز الأساسية لبناء "مـــنطق" التفكيك وخلفياته الأخلاقية والفلسفية. أما محاولاته الأخيرة للعودة إلى القيم فقد اتخذت شكل بناء أخلاق تبسيطية كما رأينا لا تسعف في فهم طبيعة الفكر الانساني ومنه الأدب والنقد الأدبي ولا في فهم دور الإبداع عموماً في تطوير الواقع وظروف الناس وتعايُشهم على وجه الأرض.

4) واقع التفكيكية في العالم العربي:

من الضروري في نهاية الحديث عن التفكيكية أن نشير إلى طبيعة استقبال هذا الاتجاه في الحقل الثقافي العربي، مع الاشارة إلى أنه لقي حتى الآن اهتماما واسع النطاق، غير أن المواقف نحوه ظلت متباينة، منها ما يعارض التفكيك ومنها ما يدافع عنه ويتبناه ومنها ما يقف بين التبني والانتقاد، أما تأثير التفكيكية الفعلي في الرؤية الفكرية العربية والنقد الأدبي تنظيرا وممارسة فيبقى في نظرنا محدودا رغم وجود من يدافع و يميل أو ينبهر به

74 جاك دريدا: **الكتابة والاختلاف**. المقدمة التمهيدية. ص: 19.

74 جاك دريدا: **في علم الكتابة**. مرجع مذكور. انظر مقدمة المترجم أنور مغيث ص: 39.

وبما يسمى **النقد الثقافي** في أبحاثه ويطبقه، كما هو الحال لدى **عبد الكبير الخطيبي، ومحمد اركون، ومطاع صفدي ثم عبد الله الغدامي** الذي بدا ميالا في كتبه الأساسية إلى الاستفادة من الخبرات النقدية المتعددة ذات البعد الثقافي، ولكنه استفاد في نفس الوقت من مهارات التفكيك في تحليله للظواهر النقدية والأعمال الأدبية (*)

ولعل الباحث المغربي **عبد السلام بنعبد العالي** في كتابه **أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا**[75] يعتبر من القلائل الذين قدموا بصورة علمية ومنهجة وتبنوا التصور الاختلافي الغربي ممثلا في أبحاث **فرويد ونتشه وهايدغر وفوكو ودريدا** كما تبنى هذا الفكر في أبحاثه الكثيرة حول الترجمة وأبرزها مقاله عن: **الترجمة والاختلاف**[76].

ويصل الانبهار حده بأفكار دريدا عند الباحث الجزائري **بختي بن عودة** الذي زاوج بين العرض النظري والإنجاز التطبيقي وخاصة في مقاليه: **بوجدرة والدلالية المختلفة، مقاربة تفكيكية في شعرية الإساءة** و: **كيف نقرأ دريدا؟ احتراق الرفات نموذجا**[77]. ولا نظن أن اسهامه يرقى الى مستوى الباحث السابق، ولا إلى مستوى **علي حرب** وخاصة في كتابيه: **الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة و نقد النص**[78]، ويلاحَظ أن هذا الباحث على الخصوص مثّل بالفعل نموذجا للاندماج بطرائق التحليل التفكيكي المناور والمداور الذي يخلق مسارب متعددة في التحليل والنقض والتشييد وإعادة الهدم،

(*) انظر كتاب عبد الله الغدامي: **تأنيث القصيدة والقارىء المختلف**. المركز الثقافي العربي. ط: 1 . 1999، وخاصة ما سماه " **الحفر عن علامات التأنيث في الخطاب العربي** " وكيف تناول في هذا الصدد تحطيم نازك الملائكة في قصيدتها **الكوليرا** لفحولة الشعر العربي والعمل على تأنيثها، وكيف كانت ردود أفعال من يدافعون عن رجولة الشعر من النقاد العرب.ص: 11 وما بعدها. وانظر أيضا كتابيه : **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**. النادي الثقافي جدة . الكويت . 1993 و تشريح النص. المركز الثقافي العربي. ط: 2 .2006.فقد سار فيهما تقريبا نفس المسار.

75 عبد السلام بنعبد العالي: **أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا**. دار تبقال للنشر ط: 1991.

76 عبد السلام بنعبد العالي **الترجمة والاختلاف**. مجلة علامات في النقد. جدة. سبتمبر 1992.

77 بختي بن عودة : **بوجدرة والدلالية المختلفة، مقاربة تفكيكية في شعرية الإساءة**. مجلة كتابات معاصرة بيروت المجلد السادس، العدد 21. ماي، يونيو. 1994 ـ **كيف نقرأ دريدا؟ احتراق الرفات نموذجا** . مجلة مدارات. تونس. خريف، شتاء 1996.

78 علي حرب: **الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة**. المركز الثقافي العربي. بيروت البيضاء. ط: 1 . 1995 ـ نقد النص . المركز الثقافي العربي . بيروت ، البيضاء. ط: 1 . 1993 .

على أنه لم يكن صارم الالتزام بالتفكيك وحده، فقد بنى لنفسه مجالا واسعا من المرجعيات جعله بحق ممثّلا في نفس الوقت لما يُدعى **النقد الثقافي**. ولا يبدو أن خصوصية الهم المعرفي في العالم العربي قد أغرته بالبقاء في حدود الوضوح وضرورة بناء الأنساق، لأنه كان مأخوذا **مثل بختي بن عودة** تماما بالتيار الجارف للتشتت وتشعيب المسالك التي لا تفضي غالبا إلى مخرج معرفي.

وتجدر الاشارة إلى الدراسة التي نشرها الباحث **محمد أحمد البنكي** عن موضوع طبيعة حضور التفكيكية في الحقل الثقافي العربي وذلك في كتابه: **دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي**[79] وهي في الواقع أهم قراءة تقويمية كُتبت عن التفكيكية في العالم العربي حتى الآن، وتنتمي إلى نقد نقد الفكر العربي المتأثر بالاتجاه التفكيكي. ومع تحفظنا النسبي على طريقة التعبير الملتوية في هذا العمل وكذلك ما فيه أحيانا من الاطناب والمداورة الأسلوبية والسجال أحيانا واستخدام الصيغ الاستعارية في التعبير التي لا نراها تناسب بحثا ابستيمولوجيا من هذا النوع، فإننا نرى أن الباحث بما يملك من معرفة منهجية موسوعية وبوصلة تريد الحفاظ على نزعة أكاديمية محترمة قد استطاع أن يستوعب وينتقد مواقف الكتاب العرب تجاه التفكيك ومشاكله المتعددة. ولذا سنحاول تقديم تلخيص مركز لبعض نتائج بحثه المركزية في هذه الإطلالة دون إعادة الحديث عمَّن أسلفتُ الإشارة إليهم ممن تبنوا أو انبهروا بالحركة التفكيكية، علما بأنه نظر إليهم تقريبا من نفس المنظور مع كثير من التوسع والإحاطة:

أول باحث عربي يسترعي الانتباه كما جاء في الكتاب بموقفه من التفكيكية هو **مصطفى ناصف**[80] فقد كان له اهتمام بأثر النشاط اللغوي في توجيه الأهداف الاجتماعية وقضايا النهضة والتجديد متأثرا في ذلك بدعوة **العقاد** إلى ضرورة جعل

---

[79] محمد أحمد البنكي: **دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي**. الموسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 2005.) وفيه يمكن التوسع كثيرا في هذا الموضوع.

[80] له مجموعة من الكتب أشار إليها الباحث محمد أحمد البنكي وهي: **اللغة بين البلاغة والأسلوبية** . كتاب النادي الأدبي الثقافي.جدة 1989 ــ **اللغة والتفسير والتواصل**. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1995 ــ **الوجه الغائب** . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط: 1. 1993 ــ **حوار مع الزملاء ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي**. النادي الأدبي الثقافي. جدة. 1995 ــ **خصام مع النقاد**. النادي الأدبي الثقافي. 1991.

التصورات الأخلاقية والروحية قوة دافعة لوعي المجتمع، وكل بحث لغوي لا يسير في هذا الاتجاه يقتضي الحيطة والحذر. كما استفاد ناصف من مفهوم القيمة الوظيفية لكل ما هو مقروء لدى ريتشاردز في إطار المشاركة والتعاطف وبلوغ الاتزان[81]. هذه الصورة أسس مصطفى ناصف اتجاها أخلاقيا يكون معه الدارس ((مسؤولا عن حماية تفكير المجتمع من التوجهات الضارة لظواهر الالتباس والقلق الناشئ من بعض الاستعمالات اللغوية))[82] هكذا تراوح موقف ناصف من الفكر التفكيكي بين الرفض والاعتراف بأن له قدرة كبيرة بالفعل على خلخلة القناعات القديمة بذكاء ملحوظ، لكن بإفراط زائد عن الحد في التأويل يُذكّر بالسوفسطائية القديمة الجاحدة للمعرفة.

وعلى العموم فقد ((تصارعت في رؤى ناصف لدرس دريدا التفكيكي قوتان قوة جذب وقوة طرد تعاورتا النظر إلى الاستراتجيات والأبعاد المفتاحية التقويضية، وإن كانت الهزيمة للقوة التي انتصرت للتفكيك لا عليه في نهاية الأمر.))[83].

ينتقل الباحث إلى **عبد العزيز حمودة** في كتابه "**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**."[84] فيراه يحمل منذ البداية نظرة عداء وتوجس تجاه البنيوية والتفكيكية معا حيث شبه التفكيك على الخصوص بالثور الهائج الذي يحطم كل ما هو غال ومقدس. واعتبر أن البنيويين "فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى" لأنهم رفضوا كل شيء دون أن يقدموا بديلا مقنعا [85].

ويتبين أن دفاع حمودة عن موقفه لم يكن مُسندا بتحليل مقنع، لأنه اعتمد على ذلك الرأي المسكوك الذي أشرنا إليه في موضع سابق من كتابنا هذا وهو أن المناهج الغربية حينما تُنتزع من بيئتها ويراد استنباتها في بيئات أخرى تؤدي إلى كثير من الاضطراب والفوضى. ونراه قد تناسى أن البلبلة التي أحدثتها التفكيكية في الفكر الغربي كانت أضعاف أضعاف ما وقع في الفكر العربي بحكم أن التفكيك كان موجَّها في المقام الأول

---

[81] محمد أحمد البنكي: **دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي** مرجع مذكور سابقا ص: 240 – 251.

[82] المرجع السابق ص: 251 – 254.

[83] المرجع السابق ص: 255 و 265 .

[84] نشر الكتاب في سلسلة عالم المعرفة . الكويت .ط: 1 . 1998.

[85] محمد أحمد البنكي **دريدا عربيا قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي** مرجع مذكور سابقا: ص: 269

إلى تحطيم مركزية الفكر الأوربي وكل الفلسفات والقيم التي أسس عليها حضارته الحالية. وقد نبه الباحث محمد أحمد البنكي إلى أن عبد العزيز حمودة يكف عن اعتماد هذه المسلمة عندما يتعلق بدفاعه عن النقد الجديد الذي نبت هو أيضا في البيئة الغربية. وهذا ما يضعف البعد العلمي في آرائه[86].

ويبدو أن مشروع **عبد الوهاب المسيري** كان أكثر، طموحا، في نظر الباحث لأنه حاول قراءة الفكر الاختلافي الغربي من منظور تصور كلي بديل، مُعتمدا على سند أخلاقي وبعد ثنائي المصدر يجمع بين الفكر العربي الاسلامي والفكر الغربي الديكارتي التنويري والليبرالي، ويرى أن الفكر التفكيكي قوّض كل ما هو "إنساني" وحوله إلى ما هو طبيعي لا غير، كما حول العالم إلى مجال بدون مركز اعتقادي أو قيمي، ووصف التفكيكية لهذا السبب بأنها "**انزلاقية**". [87]

بالانتقال الى **كمال ابوديب** وخاصة في كتابه: **جماليات التجاور او تشابك الفضاءات الابداعية**[88] يلاحظ الباحث أن هذا الكاتب ينطلق في بناء مشروعه مما سماه "الرغبة الجحيمية في التفوق" مما جعله يدعو إلى مركزية عربية مضادة للمركزية الغربية دون التفكير في مخاطر هذه المعادلة المقلوبة. ينطلق كمال أبوديب اذن من موقف انتقادي لاستراتيجية التفكيك مقارنا بين نفسه ودريدا ومبرزا جوانب التفوق عليه والاختلاف معه لكونه يشعر بأنه ينتمي إلى حضارة مبنية على حضور المعنى ويريد تأمين الطرق السالكة لاستقرار التأويلات والنأي عن متاهات التشتيت، وهذا ما يجعله إلى حد ما يقف في صف مصطفى ناصف الداعي إلى استثمار حيوية التفكيك دون الوقوع ضحية رماله المتحركة كما عبر البنكي.[89]

وخلاصة القول أن الاهتمام بدريدا في العالم العربي من حيث التعريف بفكره وترجمة أعماله لا يعني بالضرورة قبولا تلقائيا بأفكاره، بل يعبر في معظم الحالات عن

---

[86] المرجع السابق.ص: 271 و 275 .

[87] المرجع السابق: 281 و286 و293.

[88] كمال أبو ديب: **جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الابداعية** دار العلم للملايين. بيروت. ط:1. 1997.

[89] المرجع السابق. انظر ونحيل في مجموع ما قلناه هنا الصفحات التالية : 315 – 319 – 328 – 334.

رغبة كبيرة في فهم هذا الفكر الذي يراه أغلب الكتاب والمفكرين العرب حائزا على ترسانة مفاهيمية وقدرات ذكائية يمكن أن تفيد في التعامل مع النصوص، وهذا أمر ألمعنا اليه سابقا، لكن التفكيكية باعتبارها من النظريات " **الانتحارية** " كما قيل في الغرب نفسه[90] تمثل تهديدا ملحوظا على القيم الانسانية والفكرية والاعتقادية التي لا تزال في العالم العربي تفرض نفسها للحاجة الملحة إليها للدفاع عن الكيان الذي تتهدده الأخطار من كل جانب. وقد لاحظنا أن معظم من اتصلوا بالتفكيكية ممن ليس لهم مشروع فردي بل موقفا شموليا في حقل الثقافة العربية وقفوا في وجه **لامركزيتها** وتشتيتها وتهديدها للحضور الانساني لحساب الحضور الطبيعي الذي لا تحده ضوابط، فضلا عن دفعها لمعظم القيم الانسانية إلى منطقة الالتباس والتشكيك. ولا نعتقد أن الثقافة العربية باعتبارها مشروعا استراتيجيا جديدا مستعدة في الوقت الحاضر ولا المستقبل المنظور، أن تتبنى تصورا بمثل هذا التركيبة التي تعتمد استراتيجية مغايرة تتمثل في "الاستخفاف" بكل المواقف الفردية والجماعية والقيم والاجتهادات الفكرية وكل ما ينجزه الانسان من ابتكارات نظرية وعملية سواء كان ذلك في الفلسفة أم في الأدب أم في مجال القيم والاعتقادات.

---

[90] محمد أحمد البنكي: **قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي** مرجع مذكور سابقا: ص: 326.

أثــــر: trace

أُحدوثة (طُرْفة): anecdote

اخــــ (تـــ) لاف: différance

اختلاف (مُغايَرة): différence

أدبية: littérarité

إديولوجيم: idéologème

إرث ثقافي: héritage culturel

إرجاء (تأجيل): remisage (ajournement)

أسباب: causes

استعارات مُلحَّة: métaphores obsédantes

استهلاك أدبي: consommation littéraire

استيهام أساسي: Fantasmatique de base

استيهام: fantasme

أسطورة شخصية: mythe personnelle

إسقاط: projection

أسلوبية: stylistique

أطروحة: thèse

إطلاقية: absoluté

إعلاء (تصعيد): sublimation

أفق التوقع: horizon d'attente

آلية: technique

الأنا الأعلى: Le Surmoi

الأنا: Le Moi

انتقاء (اختيار): sélection

اندماج: incorporation

إنزياح جمالي: écart esthétique

إنزياح(عدول): écart

انطباعية: impressionnisme

انعكاس: réflexion

انفلاق الذات: clivage du soi

إيحاء: connotation

أيقون: icône

بعد ابستيمولوجي: dimension épistémologique

بلاغة: rhétorique

بِنية " كما لو": structure de « comme- si = as-if »

بنية دينامية: structure dynamique

بنية نصية: structure textuelle

بنيوية: structuralisme

"بنيوية حدسية": Structuralisme intuitive

تأثرية: émotivité

تأويل مُتَّسِق: interprétation ordonné (gestalt)

تأويل: interprétation

تأويلية: interprétativité

تباعُد: divergence

تجلّي: apparition

تحصيل (اكتساب): acquisition

تحليل نفسي: psychanalyse

تحويل: transformation

تذُكر: remémorisation

ترابط: corrélation

تركيب: synthèse

التزام: engagement

تشَتُّت (بعثَرة): dissémination

تصديق (إيمان): foi

تصنيف: classification

تطابق ذاتيّ: mêmeté

تطهير: catharsis

تعاطف: sympathie

تعدديّة: pluralité

تفاعل: interaction

تفسير: explication

تسنين لساني: codage linguistique

تفضيل جمالي: prédilection esthétique

تفكيكية: déconstructivisme

تقمص: identification

تكرار: itération

تمّامي: intégriste

توازي: parallélisme

توقع: prévision

جَنسينيَّة (= نزعة): jansénisme

جوهر روحي: essence spirituelle

حافز: motif

حِجاجي: argumentatif

حرمان: manque

حرية الاختيار: liberté de choix

حساسية جمالية: sensibilité esthétique

حفز (تحفيز): motivation

حكم تقويمي: jugement évaluative

حكم جمالي: jugement esthétique

حكم ذاتي: jugement subjective

حُكم قيمة: jugement de valeur

حكم موضوعي: jugement objective

حوارية: dialogisme

حوافز حرة: motifs libres

حوافز دينامية: motifs dynamiques

حوافز قارة: motifs stable

حوافز مشترِكة: motifs associés

دال: signifiant

دينامية: dynamisme

ذاتية: subjectivité

ذُهان: psychose

ذوق: goût

رؤية العالم: vision du monde

رؤية شخصية: vision personnelle

رؤية فنية: vision artistique

رغبة: désir

رمز: symbole

روح العلم: esprit scientifique

سادي: sadique

سارد ضمني: narrateur implicite

سيميوطيقا: sémiotique

شخصية حكائية: personnage

شعرية: poétique

شكل أساسي: forme essentielle

شكل هجين: forme hybride

شكل تلفيقي: forme syncrétique

شكلانية: formalisme

صوت: voix

طُرفةُ الصورة المثالية: antique d'imago

طريقة: modalité

عامل: actant

عبارة: expression

عبث: absurde

عُصاب: névrose

عقدة إلكترا: complexe d' Électre

عقدة أوديب: complexe d'Œdipe

عقل أول (= لوغوس) : logos

علاقة التواصل: relation de communication

علاقة الرغبة: relation de désire

علاقة الصراع: relation de lutte

علاقة تماثلية: relation analogique

علم الـــمُساءَلة : problématologie

فالوسي: phallique

فن التعبير: art d'expression

فهم: compréhension

قدَرية: Fatalisme

قراءة ذاتية: lecture subjective

قراءة موضوعية: lecture objective

قرينة: indice

قيمة: valeur

كبت: refoulement

كشف ذاتي: autorévélation

لاتحديد: indétermination

لا مُلاءمة: non - pertinance

لاشعور: inconsient

لاوعي النص: inconscient du texte

مازوخي: masochiste

مبنى حكائي: forme narrative

متن حكائي: corpus narratif

محتوى: contenu

مُحَصِّلة: acquisition

محور الاختيار: axe de sélection

محور التركيب: axe de synthèse

محور التوزيع: axe de distribution

مدلول: signifié

مراكبة: juxtaposition

مُرسَل إليه: destinataire

مرسِل: destinateur

مساعد: adjuvant

معارض: opposant

معرفة حدسية: connaissance intuitive

معرفة عفوية: connaissance spontanée

معرفة مكتسبة:connaissance acquise

معرفة نسبية: connaissance relative

مَعيش: vécu

مقارنة: comparaison
مَقْصدية (= قصدية): intentionnalité
ملاحظة:constatation
مميزات: caractéristiques.
منطق سببي: logique causative
منطقي: logique
منهج تكاملي: méthode intégrative
مواقع اللاتحديد: lieux d'indétermination
موضوعية: objectivité
نزعة عقائدية: dogmatisme
نسبية: relativité
نظرية أدبية: théorie littéraire
نظرية الأغراض: théorie des genres
نظرية الانعكاس: théorie de réflexion
نظرية التجاوب: théorie de concordance
نظرية التلقي: théorie de réception
نظرية المقصدية: théorie de l'intentionnalté
نظرية الحوافز: théorie des motifs
نظرية الوظائف: théorie des fonctions
نظرية نفسية: théorie psychique
نظم: versification
نقد إخباري: critique informative
نقد انطباعي: critique impressionniste
نقد تاريخي: critique historique
نقد ثقافي : critique culturel
نقد تلفيقي: critique syncrétique
نقد حدسي: critique intuitive

نقد فني : critique artistique
نقد شفوي: critique orale
نقد عقائدي: critique dogmatique
نقيض الأطروحة: antithèse
نموذج عاملي: model actantiel
هدم: déconstruction
الهو: Le Ça
هوية: ipséité
هوية مُركبة: identité combinée
هيمنة الذات: dominance du sujet
هيمنة الموضوع: dominance de l'objet
وجهة نظر جوّالة: point de vu rôdeur (wandering viewpoint)
وجودية (=مذهب): existentialisme
وضعية (=نزعة): positivisme
وظيفة إفهامية: fonction conative
وظيفة انتباهية: fonction phatique
وظيفة تعبيرية:fonction expressive
وظيفة شعرية (انشائية): fonction poétique
وظيفة مرجعية: fonction référentielle
وظيفة ميتالسانية: fonction métalinguistique
وظيفة: fonction
وعي زائف: conscience fausse
وعي صحيح: conscience authentique
وعي واقع: conscience réelle
وهم: illusion

مصادر ومراجع بالعربية

- ابن خلدون: **المقدمة**.دار إحياء التراث العربي. بيروت.دون سنة الطبع.
- ابن سلام الجمحي: " **طبقات الشعراء**" دار النهضة العربية، بيروت (دون سنة الطبع) النص مأخوذ عن طبعة ليدن 1913.
- ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**. دار الثقافة، ج 1، ط 4، بيروت 1980.
- أحمد إبراهيم الهواري: **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**. دار المعارف. القاهرة. ط:1. 1978.
- أحمد مطلوب: **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**. وكالة المطبوعات. ط: 1. 1973.
- أمبير توابكو: **القارئ في الحكاية، التعاضد التأولي في نصوص الحكاية**. ترجمة انطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. ط: 1. 1996.
- أرثر أيزا برجر: **النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**. ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ص:1. 2003.
- أرنست فيشر: **ضرورة الفن**. ترجمة د. ميشال سليمان. دار الحقيقة. بيروت. 1965.
- أرسطو. **فن الشعر**. ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة. بيروت لبنان.ط:2.. 1973
- ألان روب غرييه: **نحو رواية جديدة**. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف بمصر. دون سنة النشر.
- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي** ترجمة: إبراهيم الخطيب.الشركة المغربية للناشرين ومؤسسة الأبحاث العربية.1982
- إلمار هولنشتاين: **رومان جاكوبسون أو البنيوية الظاهرانية**. ترجمة. عبد الخليل الأزدي. منشورات تانسيفت. ط: 1. 1999.
- توفيق الزيدي: **مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية العرب الرابع** ــ منشورات عيون. 1987
- جاك ألان ميلر: **جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية**. مجلة الفكر العربي المعاصر.

- جاك دريدا: " **الكتابة والاختلاف** ترجمة كاظم جهاد.. دار تبقال. ط: 2. 2000.
- جاك دريدا: **الصوت والظاهرة**، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل. ترجمة: د. فتحي إنقزّو. المركز الثقافي العربي. ط:1. 2005.
- جاك دريدا: **في علم الكتابة**. ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2005.
- جاك دريدا: **مواقع (حوارات)**. ترجمة وتقديم فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. 1988.
- جان بول سارتر: **أدباء معاصرون**. ترجمة جورج طرابيشي دار الآداب. بيروت:ط: 1. 1965.
- جان بول سارتر: **الوجودية مذهب إنساني**. (دون الإشارة إلى دار النشر). طبعة 4. 1977.
- جان بول سارتر: **ما الأدب ؟**.ترجمة د. محمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت. 1984.
- جورج بوليتزر / جي بيس/ ومريس كافين: **أصول الفلسفة الماركسية**: ترجمة شعبان بركات منشوران المكتبة المصرية. صيدا. بيروت. (دون سنة الطبع) الجزء الثاني.
- جورج بليخانوف، **الفن والتصور المادي للتاريخ**. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيوت. ط: 1. 1977.
- جورج لوكاتش: **التاريخ والوعي الطبقي**: ترجمة حنا الشاعر. دار الأندلس: 1979.
- جورج لوكاتش: **الرواية التاريخية**. ترجمة جواد صالح الكاظم. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت.1978.
- جورج لوكاتش: **بالزاك والواقعية الفرنسية**. ترجمة أمير اسكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1972.
- حميد لحمداني: " **بنية النص السردي** " المركز الثقافي العربي. ط: 2. 1993.
- حميد لحمداني: **المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني**. مجلة جذور.النادي الأدبي الثقافي. العدد: 2. سبتمبر 1999.
- حميد لحمداني: **النقد التاريخي في الأدب**، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1999.
- حميد لحمداني: **الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم** (العصر الجاهلي) مطبعة النجاح الجديدة. 1997.

- حميد لحمداني: **النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد**. منشورات دراسات سال. 1991.
- حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**. المركز الثقافي العربي. ط: 1. 2003.
- روبيرت س. هولاب: **نظرية التلقي (مقدمة نقدية)** ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية. منشورات علامات. 1999.
- رولاند بارت: **التحليل النصي**. ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي. منشورات الزمن. 2001
- رومان جاكبسون: **قضايا** اللغة الشعرية. ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي. دار تبقال للنشر.ط: 1. 1988
- سيجموند فرويد: **التحليل النفسي والفن (دافينشي ودستويفسكي)**. ترجمة سمير كرم. دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت. 1998.
- سيجموند فرويد: **الهذيان والأحلام في الفن**. ترجمة: جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة والنشر. ط:1. 1978.
-سيجموند فرويد: **تفسير الأحلام**. ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر. ط:2, 1969.
- سيجموند فرويد: **حياتي والتحليل النفسي**. ترجمة جورج طرابيشي.دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ط: 1. 1961.
- سعيد بنغراد: التأويل بين الكشف والتعدد ولا نهائيات الدلالات، مجلة علامات العدد 25، 2006.
- طه أحمد إبراهيم: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4 هـ**. دار الحكمة، بيروت،
- طه حسين. **حديث الأربعاء**. دار المعارف بمصر.ج:1.دون سنة الطبع.
- طه حسين: **في الأدب الجاهلي**. دار المعارف بمصر. 1969.
- عبد الحي دياب: **عباس محمود العقاد ناقدا**. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. 1965.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. 1978.

- عبد الله الغذامي: **تأنيث القصيدة والقارىء المختلف.** المركز الثقافي العربي. ط: 1. 1999
- عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية.** النادي الثقافي جدة. الكويت . 1993
- عبد الله الغذامي: **تشريح النص.** المركز الثقافي العربي. ط: 2 .2006.
- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت 1978.
- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي.ج:1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1.
- غراهام هو: **مقالة في النقد.** ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. دمشق. 1973
- فؤاد زكريا: **نتشه.** مطبعة فضالة. دون سنة الطبع. محمد المزوغي: "**نتشه، هايدغر، فوكو، تفكيك و نقد** " دار المعرفة للنشر ط: 1.نوفمبر 2004.
- فريدريك نتشه: **ماوراء الخير والشر.** اختيار وترجمة د. محمد عضيمة. ط: 1. 1999.
- فلاديمير بروب: **مورفولوجيا الخرافة.** ترجمة ابراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشــرين المتحدين. ط:.1 1986.
- فولفغانغ إيزر: **فعل القراءة.** د. حميد لحمداني. و د. الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل.1995.
- فولفغانغ إيزر: **التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية.** ترجمة. حميد لحمداني والجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء. ط: 1
- فؤاد أحمد الأهواني: **أفلاطون.**دار المعارف بمصر. القاهرة دون سنة الطبع.
- فيل سليتر: **مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها وجهة نظر ماركسية.** ترجمة: خليل كلفت. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط: 2. 2004.
- كارلوني وفيلو: **النقد الأدبي**، ترجمة كيتي سالم، عويدات بيروت باريس. ط: 2، 1980.
- كوستاف لانسون "**منهج البحث في الأدب واللغة**" ترجمة د. محمد مندور. ضمن كتاب: **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر دون سنة الطبع.

-زيغفريد شميدت : **نظرية لسانية التواصل**، ترجمة نزار التحديتي، مجلة علامات في النقد، عدد 37. سبتمبر. 2000.
- مجموعة من الباحثين: **دراسات نفسية في التذوق الفني**. إعداد: د. شاكر عبد الحميد ومساهمة باحثين آخرين. مكتبة غريب.1989.
- مجموعة من الباحثين: **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، نشر كلية منوبة: 1998.
- مجموعة من الكتاب: **البنيوية والنقد الأدبي**.. مؤسسة الأبحاث العربية. ط: 2. 1986.
- مجموعة من الباحثين الغربيين: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**. : ترجمة جماعية. مراجعة الترجمة:محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية. ط: 2. 1986.
- محمد أحمد البنكي: **دريدا عربيا**، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1-2005
- محمد مندور. **الأدب وفنونه**. دار نهضة مصر للطبع والنشر. الطبعة:2. (دون سنة الطبع)
-محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب**. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. دون سنة النشر.
- محمد طروس: **النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية**، دار الثقافة للنشر والتوزيع ط: 1. 2005.
- محمد الطوبي: ديوان: **في وقتك الليلكي هذا المختافي**، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان. 1987.
- ميشال فوكو: **حفريات المعرفة**.ترجمة سالم يفوت.المركز الثقافي العربي. ط: 1. 1986.
- هانس روبيرت ياوس: **نحو جمالية للتلقي**. ترجمة محمد مساعدي. منشورات الكلية. مطبعة أفق فاس. 2004.

مصادر ومراجع أجنبية

-Antoine Compagnon: **Charles Mauron** Encyclopédie Universalis1999.

-Christian Vandendorpe. **Rhétorique de Derrida** Article publié dans Littératures (McGill), no: 19, hiver 1999.

-Encyclopédie Microsoft Encarta 99. voir: **Jacques Lacan** .

-Freud: **l'avenir d'une illusion**. Paris. 1971

-Gérard Delfau et Anne Roche: **Histoire littérature histoire et interprétation du fait Littéraire**: Seuil 1977.

-Goldmann: **Le Dieu caché**. Gallimard. 1979.

-Greimas: **Sémantique structurale,Recherche de Méthode**.Larousse. 1966.

-Groupe de chercheurs. **Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire** ;Dunod. 1994

-Groupe de chercheurs: **critique littéraire et sciences humaines**. Privat / Toulouse. 1974.

-Jacque Derrida: Che Cos'è la poesia. Poesia –I,11. novembre. 1988.

-Jacques Lacan: **Le séminaire T:11 les quatre concepts de la psychanalyse** – Essai (poche).1990.

-Jacques Derrida: **La raison du plus fort (Y-a- t – il des Etats voyous) ?** Le Monde diplomatique. Janvier 2003

-Jeaques Derrida: **Moi, l'Algérien** (**foi et savoir**). Le nouvel Observateur 9 novembre 2006.

-Jacques Derrida: **Voyous**. Galilée.Collection la philosophie en effet 2003.

-Jacques Derrida:Qu'est ce que la poésie ? ***Po&sie***, 50, automne 1989.

-Jacques Derrida, **De la grammatologie** , Éditions: Minuit, Paris. 1967

-Jacques Derrida: **L'ecriture et la différence.** Essais:.Editions. du Seuil 1967.

- Jacques Lacan: **Le stade de miroir comme formateur du JE**. http://perso.wanadoo.

-Jacques Lacan: **Les écrits.**Seuil / 1966.

-Jean Bellemin Noël: **Littérature et psychanalyse**. Universalis.1999

-Jean Cohen: **Structure de language poétique**. Flammarion. 1966.

-Jean Louis Cabanes: **critique littéraire et sciences humaines**. Privat éditeur 1974.

-Jean Marie Auzias: **Clef pour le structuralisme**.Seghers 1975

-Jean Michel Adam , **Le Récit** – Que sais-je ?. 1984

-Jean yves Tadié **La critique littéraire au XX siècle.** Belfond. 1987.

-Le Dictionnaire Essentiel: Encyclopédie illustrée. Hachette: 1993.

-Les grands noms de la psychanalyse: **Jacques Lacan sa vie son enseignement** (1ère et 2ème parties), sous la direction d'Emmanuel de Waresquiel, chez Larousse. Adaptation de: Bernard Vandermersch. www.femiweb.com.

-Lucien Goldmann: **Le Dieu caché** Gallimard. 1979.

-Lucien Goldmann. **Pour une sociologie du roman.** Gallimard.1975.

-Luis Hébert: **Les Fonctions du Langage**. Université du Qubec (2006) htt/www.signosemio.com

-Marte Robert: **roman des origines et origines du roman**. Gallimard. 1981

-Mikhaïl Bakhtine **La poétique de Dostoïevski.** Traduit par Isabelle Kolitcheff. Seuil.1970.

-Myriam van der Brempt: **Le hérisson, ou la nécessité philosophique de la catachrèse , Derrida a répondu à la question *Che cos'è la poesia ?*** www.usc.edu/dept

-Peter Welsen: **Evenement et référence de soi**. In –Herméneutique, esthétique et théologie. Acte du colloque International Mars 2005..Université Sidi - Mohamed Ben Abdellah. Fes. 2007.

- Ph . Van Tighem :**Le Romantisme français**. Que sais-je ; 1966

-Pierre V. Zima. **L'ambvalance romanesque Proust, Kafka, Musil**.. Le sycomore. 1980.

-**Pour une justice a venir:** entretien avec Jaques Derrida. www.brusselstribunal.org/pdf/derrida

-Racine: **Andromaque** / Classique Larousse / texte intégral. Annotée et commentée par Alain Viala Larousse –Bordas/ 1997.

- Umberto Eco: **L'œuvre ouverte**. Seuil. 1979.

-Vladimir Propp: **Morphologie du conte** Trad.: Marguerite Derrida.Tzvitan Todorov et Claude Kalan/ Seuil.1970.



مختصر السيرة العلمية للمؤلف

حميد لحمــداني Hamid Lahmidani

الميلاد : 01 - 01 - 1950

المهنة: أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب الأولى. جامعة سيدي محمد بن عبد الله. ظهر المهراز. فاس. المغرب .

• حاصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث والمعاصر سنة : 1989

• يحاضر ويشرف على الرسائل العلمية في مجالات التخصص التالية :

ــ النقد الحديث والمعاصر ــ السرديات ــ السيميائيات ــ الأسلوبية ــ نظرية التلقي، وسيميولوجيا التشكيل والتصوير.

• رئيس وحدة التكوين والبحث في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (خاص بالدكتوراه). كلية الاداب ظهر المهراز فاس

• مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (أول) بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. برنامج دعم البحث العلمي PARS (سابقا)

• مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (ثان) بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. برنامج دعم البحث العلمي PROTARS III مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (مستمر الى الآن)

• رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية بين سنتي 1987 -1992 ،وهي مجلة أكاديمية متخصصة .

• عضو اتحاد كتاب المغرب

• حاصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والاعلام (1997 –1998)

• ــ حاصل على جائزة الرواية العربية (جائزالملك عبد الله الثاني للابداع) من عمان الأردن سنة 2002 عن روايته : رحلة خارج الطريق السيار.

• عضو شرفي بمجموعة البحث في شعرية الخطاب الأدبي .كلية الآداب فاس سايس . المغرب

المؤلفات المنشورة :

- من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا.منشورات الجامعة.البيضاء . 1984 .
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي . دار الثقافة الجديدة . البيضاء. 1985 .
- في التنظيروالممارسة ،دراسات في الرواية المغربية.منشورات عيون. البيضاء 1986. (دراسة نقدية)
- أسلوبية الرواية ، مدخل نظري .منشورات دراسات سال **1989** .(دراسة نقدية نظرية).
- سحرُ الموضوع. منشورات دراسات سال . البيضاء . 1990 . (دراسة نقدية)
- النقد الروائي والإيديولوجيا . المركز الثقافي العربي . البيضاء 1991 .(دراسة نقدية)
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي.البيضاء 1991. (دراسة نقدية)
- النقد النفسي المعاصر ، تطبيقاته في مجال السرد . منشورات دراسات سال . البيضاء . 1991 .
- كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار .الدار العالمية للكتاب .البيضاء 1993 .(دراسة نقدية)
- الواقعيُ والخياليِ في الشعر العربيِّ القديم دراسة نقدية(العصر الجاهلي) مطبعة النجاح الجديدة. بيضاء 1997 .
- النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . 1999
- القراءة وتوليد الدلالة . المركز الثقافي العربي . البيضاء /بيروت 2003
- الترجمة الأدبية التحليلية ترجمة شعر بودلير نموذجا . منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة . كلية الآداب . ظهر المهراز . فاس . 2005
- الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) . منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب بروتارس 3 . 2009 .

ــ نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا (قضايا ونماذج تحليلية) .مطبعة أنفو-برانت.فاس. ط: 1. 2012.

أعمال مشتركة :

ــ الكتابة النقدية عند حسن المنيعي (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) منشورات اتحاد كتاب المغرب . 1995

ــ الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر (با لاشتراك مع مجموعة من الباحثين) معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة . 1999 .

ــ قضايا المصطلح في الآداب والعلوم اللانسانية .(بالاشتراك) في جزأين منشورات كلية الآداب مكناس .2000 .

ــ الحركات النسائية : الأسس والتوجهات : (بالاشتراك) منشورات كلية الآداب . ظهر المهراز . فاس . 2000

ــ قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق أعمال ندوة الصورة والخطاب (نظمت بكلية الآداب سايس فاس المعرب). نشر : عالم الكتب الحديث إربد . الأردن. 2009.

ــ قضية المنهج في النقد المغربي الحديث، أعمال ندوة أقيمت بكلية الاداب بمكناس **10-11** ماي **2011**، سلسلة الندوات رقم **35- 2013.**

أعمال مترجمة :

° كتاب : **معايير تحليل الأسلوب : ميخائييل ريفاتير . منشورات دراسات سال .** البيضاء . 1993 . (عن الفرنسية)

° **كتاب الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة .** مارسيلو داسكال . **ترجمة بالاشتراك مع** مجموعة من الأساتذة . منشورات إفريقيا الشرق. لبيضاء 1987 . (عن اللغة الفرنسية)

° كتاب فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب . فولفغانغ ايزر . ترجمة بالاشتراك مع د . الجلالي الكدية . منشورات مكتبة المناهل . فاس. 1995 (عن الإنجليزية)

° كتاب التخييلي والخيالي . فولفغانغ ايزر . ترجمة بالاشتراك مع د . الجلالي الكدية .

أعمال ابداعية :

ـ دهاليز الحبس القديم (رواية). ط:1 :1979 ـ ط:2 : دار الثقافة . البيضاء .1985.

ـ صباح جميل في مدينة شرقية (قصة) . مجلة الزمان المغربي , ربيع 81 . عدد: 7 . 1981 .

ـ رواية " رحلة خارج الطريق السيار ". منشورات : مجلة علامات . ط: 1 .2000

ـ أنجز مجموعة من اللوحات التشكيلية، ظهر بعضها على الأغلفة الرئيسية لمجموعة من كتبه، وكتب بعض الزملاء الباحثين.

محتويات الكتاب

* * *

الأدب من منظور التحليل النفسي

* * *

هذا الكتاب

...لن يَشعر قارئُ هذا الكتاب بأن حُدودا صارمة تفصلُ بين الثقافتين العربية والثقافات الأخرى، كما سيلاحظُ أنه تم اعتبارُ جميع مظاهر التَّطور الحاصلة في مسار النقد الغربي الحديث استمرارا طبيعيا لرصيد النَّقد الأدبي ومناهجه وللنظرية الأدبية التي كانت قد بدَأتْ في التشكل خلال العصور السابقة في الثقافتين اليونانيّة والعربية.

ولا يَعني هذا بأيٍّ حال من الأحوال غيابَ خصوصيات كل حقل ثقافي على حدة. فما هو أساسي في هذا العمل هو إدراكُ المكانة المتميِّزة للمجهودات المنهجية في الثقافة العربية ضمن التطور العام للمناهج والنظريات الأدبية عبر التاريخ الثقافي العالمي.

نتلمَّسُ ذلكَ في تضاعيف عرض وتحليل ونَقْد المناهج والنظريات الأدبية، وهي مناهج ونظريات متعددة: لغوية وبلاغية تاريخية واجتماعية ونفسانية وأسلوبية وشكلانية وبنيوية وسيميائية وتأويلية وتفكيكية، بالإضافة إلى نظرية الالتزام الوجودية في الأدب ثم نظرية التلقي باعتبارها تصورا خاصا يهتم بردود أفعال القراء وأدوارهم الحاسمة في فهم الأدب وتأويله...

المؤلف

الثمن: 68 درهما


مطبعة آنفو-برانت
Imp.Info-Print
Tél: 05.35.64.17.26 - Fès
Fax: 05.35.65.72.47